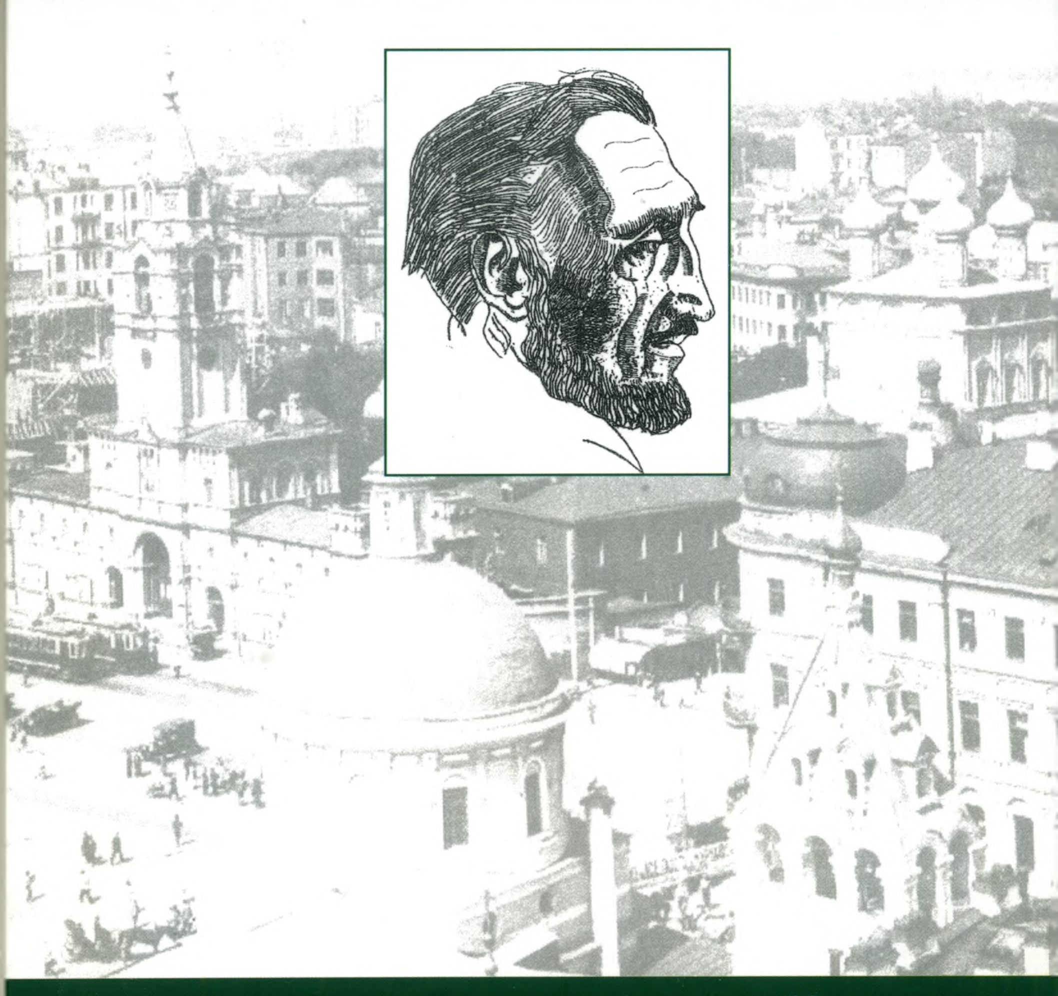
Л. Спиридонова



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР И.С. ШМЕЛЁВА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Л. Спиридонова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР И.С. ШМЕЛЕВА

2014

ББК 83.3

Ответственный редактор:
кандидат филологических наук Т.Р. Гавриш

Рецензенты:
доктор филологических наук *Д.Д. Николаев*
кандидат филологических наук *Л.В. Суматохина*

Художественный мир И. С. Шмелева. Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2014. — с. 240.

Монография Л. Спиридоновой «Художественный мир И. С. Шмелева» является итогом многолетнего труда по изучению жизни и творчества писателя. Его незаурядный талант, раскрывшийся особенно выразительно в годы эмиграции, заставил пересмотреть устоявшиеся в литературоведении прежних лет оценки роли Шмелева в литературном процессе XX века. Вслед за философом И. Ильиным он признан «великим мастером слова и образа», выразителем русской национальной идеи и основ «духовного бытия» России.

Многие проблемы, затронутые в произведениях Шмелева, сохраняют свою актуальность в XXI веке. Среди них вопрос о судьбе талантливой творческой личности в жестоком мире денег, о роли любви в жизни человека, о свободе и насилии, о национальных свойствах русского народа, о трагических судьбах России. Горячая вера писателя в ее грядущее возрождение на базе православной веры, мысль о том, что в нашей стране когда-нибудь восторжествует «жизнь во свете» обусловили востребованность творчества Шмелева сегодня.

ISBN 978-5-9208-0453-2

ПРЕДВАРЕНИЕ

В изучении творчества И. С. Шмелева можно отметить несколько этапов. Более полувека он числился среди писателей второго ряда, которым уделялось два или три абзаца в общих обзорах реалистической прозы XX века. При этом писатель выступал фактически как автор единственного произведения — повести «Человек из ресторана» — высоко оцененной современниками в начале века. Сошлемся хотя бы на «Историю русской литературы», изданную ИРЛИ РАН, где этой повести посвящена одна страница, а Шмелев назван представителем демократической литературы 1910-х гг. И хотя в труде упоминается несколько дореволюционных рассказов писателя, его творчеству не посвящена специальная глава, как это сделано по отношению к Л. Андрееву, И. Бунину, А. Куприну, В. Брюсову и другим современникам Шмелева[1]. Анализ повести «Человек из ресторана» дается с социологических позиций: подчеркивается ее традиционность в изображении «маленького человека», ноты социального протеста в поведении героя и демократизм в раскрытии темы, характерной для русской классической литературы.

Страдают социологизмом и оценки творчества Шмелева в многочисленных библиографических словарях и литературных энциклопедиях советских лет. Он представлен как «видный представитель реалистического направления в литературе начала XX века», на которого губительно подействовала эмиграция. «Жизнь в отрыве от родины, враждебная отъединенность от исторической судьбы своего народа оказались губительными для таланта Шмелева, так ярко заявившего себя в дореволюционные годы»[2]. За Шмелевым прочно закрепилось название писателя-знаниевца из числа реалистов горьковской школы, бытовиков и обличителей «мерзостей жизни». Эмигрантское творчество Шмелева было практически неизвестно читателям, а специалисты-литературоведы предпочитали его не рассматривать.

Между тем яркий талант Шмелева раскрылся именно в эмиграции, где он создал наиболее значительные произведения, ставшие известными всему миру: эпопею «Солнце мертвых», сборник рассказов «Родное», романы «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», «Пути небесные» и др. Написанное в 1923 г. повествование о трагических событиях гражданской войны в Крыму — «Солнце мертвых», которое писатель назвал «историей гибели жизни», — потрясло Европу. Переведенное на 13 языков, оно стало откровением о жизни и смерти русского человека и русской земли. Прочитав «Солнце мертвых», Р. Роллан написал Шмелеву: «Человечество есть и всегда было — палач и жертва. И в зависимости от того, куда повернет колесо, сколько жертв в свою очередь становятся палачами! История рода человеческого — тяжелая история, когда ее очистишь от всякой лжи»[3]. Эпопея Шмелева была воспринята за рубежом не только как правдивая летопись гражданской войны в России, но и как произведение, в котором страдания отдельной личности рассматриваются на фоне всемирной трагедии истории.

В эмиграции с особой остротой проявилась еще одна особенность творчества Шмелева: восхищенно-благоговейное отношение к России, ее духовному укладу, православным истокам бытия, культуре и быту, колоритному народному слову. В романах «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», сборнике «Родное» писатель воочию воскресил Русь, самобытную и непостижимую, с ее удивительным народом и прекрасной природой. Богатство эмоционального опыта позволило Шмелеву показать многие грани образа России, увиденной сквозь призму исторической памяти эмигранта, безмерно тоскующего о родине.

Воссоздавая православные традиции и обряды, годовой круг повседневной жизни христианина, детали русского быта, рисуя наполненные неизбывным лиризмом картины природы и колоритные характеры россиян, он использовал целую систему мифологем и концептов, неразрывно связанных с понятием национального. Оценивая значение этих произведений, И. Ильин проницательно заметил, что Шмелев превратился в «великого мастера слова и образа», выразителя русской национальной идеи. «Лето Господне» он оценил как «эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия»[4]. Сближение вечного и каждодневного, умение увидеть в бытовой детали элементы фундамента, на котором веками держится православная Русь, — едва ли не главное художественное открытие Шмелева.

По образному выражению И. Ильина, он слышал, как растет трава русского бытия, как стонет и плачет русская душа. Герои писателя чувствуют себя приобщенными к истокам народной жизни, к историческому прошлому России. Личная жизнь отдельного человека вписывается в общий поток исторических событий, утверждая мысль о преемственности поколений и прочности народных традиций. При этом элементы автобиографизма, присущие произведениям, написанным от лица маленького Вани Шмелева, усиливают эффект подлинности и достоверности происходящего.

17 октября 1934 г. Шмелев писал М. А. Алданову: «Заветы нашей литературы, думается мне, еще и ныне живы: сознание ответственности, чуткость, высказывание того, что писатель воспринимает как биение общего сердца, что велит писателю его любовь и совесть»[5]. Способность воспринимать жизнь народа как «биение общего сердца» определила своеобразие художественного почерка Шмелева, который в эмиграции оставался верным продолжателем лучших традиций русской классической литературы. Ученик Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Лескова, Чехова и Горького, он, по его собственным словам, всегда оставался «только писателем, сердцем живущим»[6]. 4 февраля 1921 г. Шмелев писал Гусеву-Оренбургскому: «Скажите, что я никому еще не продавал души своей, своего пера, никому не служил, что я до сего дня — вольный свободный писатель, слушающий Бога своего, свою душу»[7]. И о том же — в письме Горькому 9 февраля 1921 г.: «Я сохранил свое перо, не отдав его никому»[8].

Эти слова Шмелев мог повторить и в конце жизни, несмотря на то, что после Второй мировой войны подвергся жесточайшей травле и выслушивал несправедливые обвинения в коллаборационизме. За эпизодическое участие в газете «Парижский вестник», издававшейся, как выяснилось впоследствии, на немецкие деньги, его объявили писателем, работавшим с немцами. Отвечая на упреки, Шмелев писал: «Пусть отыщут хоть в одном слове "работу" на врагов, а не на родину. Я писал только о России, о русском человеке, о его душе и сердце, о его страданиях. Только. *Против* России, за ее врагов — ни единого слова не найдется. Это боль русского писателя о *родном*, — для тех, кто читать умеет, — во всем творчестве»[9].

Тем не менее, ярлык писателя, сотрудничавшего с фашистами, приклеенный Шмелеву недругами, не способствовал попу-

лярности писателя в СССР. Только в 1960-х гг. в нашей стране стали издавать отдельные сборники его «Повестей и рассказов», состоящие, главным образом, из дореволюционных произведений. Что касается серьезного изучения творчества писателя, оно смогло начаться только в 1990-х гг., когда активизировался процесс возвращения духовных ценностей русской эмиграции на родину, а литературу русского зарубежья стали рассматривать как ветвь единого древа русской литературы XX века.

За рубежом значение Шмелева в истории литературы XX века было понято и осмыслено значительно раньше благодаря подвижнической работе племянницы его жены Ю. А. Кутыриной, которая сберегла архив писателя и использовала его в своей книге «Иван Сергеевич Шмелев» (Париж, 1960). Она же положила начало публикации эпистолярного наследия писателя: Ю. А. Кутырина. Из переписки К. Д. Бальмонта и И. С. Шмелева («Возрождение». 1960. № 108), Ю. А. Кутырина. Переписка И. С. Шмелева и Томаса Манна («Мосты». 1962. № 9).

Еще при жизни писателя в эмиграции печатались статьи философа И. Ильина, в которых проникновенно раскрывалась сущность художественного мира Шмелева и его значение в истории русской литературы. В книге «О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев» (Мюнхен, 1959), он назвал его художником подлинно национальным, сумевшим стать «ясновидцем человеческого страдания» и пророком грядущего возрождения России. Именно в нем философ увидел высший тип православного писателя, осмысляющего земной путь человека как «путь небесный». «В Шмелеве-художнике скрыт мыслитель», — писал Ильин (С. 398).

В 1933 г. за рубежом появились воспоминания М. В. Вишняка «Современные записки. Воспоминания редактора» (Дюссельдорф. «Голубой всадник»), где говорилось о Шмелеве; в 1937 г. в Кенигсберге — первая докторская диссертация о творчестве Шмелева: М. Ашенбреннер «Иван Шмелев. Жизнь и творчество большого русского писателя». В статье историка и богослова А. В. Карташёва, посвященной памяти И. С. Шмелева, он был назван «певцом святой Руси»[10]. Ему вторили А. Куприн, К. Бальмонт, А. Ремизов и другие друзья писателя, а также авторы статей и воспоминаний в книге «Памяти Ивана Сергеевича Шмелева» (п/ред. Вл. А. Маевского, Мюнхен, 1956). Статьи о творчестве Шмелева публиковали Г. В. Адамович («Современные записки». 1932. № 49), Ю. И. Айхенвальд («Руль». 1928, 23–24 декабря),

Н. К. Кульман («Россия и славянство». 1930. 18 октября), В. Рудинский («Возрождение». 1957. № 70) и др. Переписка Шмелева с П. Б. Струве, Б. К. Зайцевым и другими адресатами была опубликована в журналах «Мосты» (1958. № 1) и «Возрождение» (1957. № 70), переписка с И. А. Буниным и В. Н. Буниной-Муромцевой — в трехтомнике «Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др.» (п/ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне. «Посев». Т. 1–3. 1977–1982). В Германии вышла монография В. Шрика «Иван Шмелев. Религиозное миросозерцание и его художественное воплощение» (Кельн, 1987).

Стали известны высокие оценки творчества Шмелева выдающимися европейскими писателями: Т. Манном, Р. Ролланом, Г. Гауптманом, Р. Киплингом и многими другими. Его творчество было проанализировано в книгах «Русская литература в эмиграции» (п/ред. Н. Полторацкого. Питсбург, 1972), Г. П. Струве «Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы» (Нью-Йорк, 1956. Переизд. Париж, 1984). Очерки и воспоминания о Шмелеве публиковались в книгах З. Гиппиус «Живые лица. Мемуары». Т. 1–2 (Прага, 1925), Б. Зайцева «Москва» (Париж, 1939) и «Далекое» (Вашингтон, 1965), А. Ремизова «Мышиная дудочка» (Париж, 1953) и «Центурион. Воспоминания» (Нью-Йорк, 1954), З. А. Шаховской «Отражения» (Париж, 1975) и др.

Именно за рубежом в 1950–1980-х гг. было положено начало серьезному научному изучению творчества писателя. Его основой послужили «Библиография» работ Шмелева, созданная Д. М. Шаховским (Париж, 1980) и докторская диссертация О. Н. Сорокиной, написанная в США и изданная впоследствии как монография «Московиана. Жизнь и творчество И. Шмелева» (1987, русский перевод М., 1994, второе издание — М., 2000). В эти же годы в США появились новые публикации писем Шмелева[11].

В СССР только в 1959 г. была переиздана повесть «Человек из ресторана», а в 1960 г. — сборник дореволюционных произведений Шмелева «Избранные сочинения», подготовленный О. Н. Михайловым (переиздан в 1966, 1983, 1989 гг.), и появились отдельные публикации писем писателя (М. Горькому, Л. Андрееву, А. Куприну, Н. Альмединген и др.)[12]. Только в 1975 г. краткий обзор творчества писателя был дан в монографии В. Келдыша «Русский реализм начала XX века», а более полный — в монографии А. П. Черникова «Проза И. С. Шмелева: концепция мира и человека» (Калуга, 1995). В те же годы

появились первые докторские диссертации о творчестве Шмелева в России: А. П. Черников «Творчество И.С. Шмелева (1895–1917)» (Калуга, 1974) и М. Дунаева «Своеобразие реализма И. С. Шмелева» (Л., 1979).

В 1990-е годы изучение творчества писателя в России поднялось на новый уровень. Его произведения стали доступны широким кругам читателей и выходили не только в виде отдельных сборников, но и в 8-томном собрании сочинений, подготовленном Е. А. Осьмининой и изданном «Русской книгой»: Том 1 — «Солнце мертвых». Повести. Рассказы. Эпопея (М., 1998). Том 2 — «Въезд в Париж». Рассказы. Воспоминания. Публицистика. (М., 1998). Том 3 — «Рождество в Москве». Роман. Рассказы. (М., 1998). Том 4 — «Богомолье». Романы. Рассказы (М., 1998). Том 5 — «Пути небесные». Роман (М., 1998). Том 6 (доп.) — «История любовная». Романы. Рассказы (М., 1999). Том 7 (доп.) — «Это было». Рассказы, Публицистика (М., 1999). Том 8 (доп.) — «Рваный барин». Рассказы. Очерки. Сказки (М., 2000).

С 1991 г. в Ялте, Алуште и Москве начали работать международные «Шмелевские чтения», объединившие исследователей из разных стран, систематически печатались сборники докладов, прочитанных на заседаниях конференции. К настоящему времени по итогам 17 «Шмелевских чтений» издано 15 книг: «Жизнь и творчество И. С. Шмелева», «И. С. Шмелев. Мир ушедший — мир грядущий», «И. С. Шмелев и русская литература XX века», «Гражданская война и отечественная культура», «Русская литература и российское зарубежье: параллели и пересечения», «Русская литература XX века в контексте мировой культуры», «И. С. Шмелев и литературный процесс накануне XXI века», «И. С. Шмелев в контексте славянской культуры», «И. С. Шмелев и духовная культура православия», «И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI веков: итоги, проблемы, перспективы», «И. С. Шмелев и духовные традиции славянской культуры». «Художественный мир И. С. Шмелева и традиции славянских литератур», «Творчество И. С. Шмелева в аксиологическом аспекте», «Наследие И. С. Шмелева: проблемы изучения и издания», «Поэзия русской жизни в творчестве И. Шмелева».

Со временем темы конференций усложнялись, а уровень докладов неизменно повышался. Если в первом сборнике-брошюрке были опубликованы лишь краткие тезисы 35 докладов, то к концу XX века в «Шмелевских чтениях» участвовали уже ученые из семи стран, которые работали в следующих секциях:

«Жизнь и творчество И. С. Шмелева», «Творчество И. С. Шмелева в контексте русской литературы рубежа веков», «Религиозно-философские искания русских писателей XX века», «Русская культура и диаспора в эмиграции», «Российское зарубежье: имена, проблемы, сохранение наследия», «Языковые процессы в литературе зарубежья», «И. С. Шмелев в контексте славянской культуры», «И. С. Шмелев и духовная культура православия». Объединяя российских, украинских, белорусских исследователей и славистов из разных стран, международные «Шмелевские чтения» показывают творческий мир Шмелева во всем многообразии его идейных, философских, религиозных, эстетических и стилевых исканий. При этом в центре внимания докладчиков находятся не только этапные художественные произведения писателя («Неупиваемая чаша», «Солнце мертвых», «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», «Пути небесные»), но также его публицистика и эпистолярий. Рассматривая творчество Шмелева в широком контексте русской и мировой литературы XX века, они выявляют истоки его новаторства.

Все это позволяет убедиться в том, что Шмелев до революции не был лишь «художником обездоленных», а в эмиграции — «бытописателем русского благочестия». Писатель широкого диапазона и большой духовной глубины, он поистине превратился в классика первого ряда. Не случайно доклады о Шмелеве прозвучали на международной конференции в фонде Русского зарубежья «От Бунина до Пастернака», посвященной присуждению нобелевских премий русским писателям[13].

Отличительной особенностью последнего этапа изучения творчества Шмелева является изменение методологии исследований о нем. К концу XX века существенно обновились критерии оценки художественных произведений, расширилась и углубилась общая панорама истории русской литературы первой половины XX века, в которую влилась ранее насильственно отсекаемая ветвь литературы русского Зарубежья. Рассматривая ее в совокупности с советской литературой как целостное явление, литературоведы стали обращать внимание на общечеловеческое значение творчества писателей. Вместо критериев политического и социологического возобладал нравственно-эстетический подход к произведениям искусства. С этой точки зрения творчество Шмелева раскрылось новыми, ранее незамеченными гранями.

Возрождение православия в современной России тоже способствовало росту популярности писателя. М. М. Дунаев пишет:

«Шмелев оставил нам ясное понимание мира: ничто не страшно, потому что везде Христос. Писатель выстрадал свою истину. Нужно уметь видеть *это* и чувствовать постоянно. Вот что означает художественное требование находить укрытую Красоту под гримасами жизни. Эта Красота — Христос. И эта Красота — спасет мир»[14]. Символично, что в год 2000-летия христианства парижский архив Шмелева с помощью Российского Фонда Культуры вернулся в Россию. Бережно сохраненный Ю. А. Кутыриной и переданный на родину ее сыном И. Жантийомом, он существенно сможет обогатить источниковедческую базу шмелеведения.

Событием огромного значения стало перенесение праха писателя и его жены из Франции и захоронение, согласно завещанию писателя, в некрополе Донского монастыря в Москве. Дни памяти Шмелева, посвященные 50-летию со дня его кончины (25 мая–2 июня 2000 г.) прошли при большом стечении народа и в присутствии многих светских и духовных лиц. Открывая церемонию, патриарх Московский и всея России Алексий II сказал: «Полвека минуло со дня кончины Ивана Сергеевича Шмелева, но лишь десятилетие назад его талантливые, честные, глубоко православные книги пришли в Россию и стали неотъемлемой частью духовного возрождения нашего общества»[15].

Итогом большой юбилейной конференции, прошедшей в эти дни в Российском Фонде культуры и Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН, стал сборник «Венок Шмелеву» (М., 2001), в котором приняли участие первооткрыватели творчества Шмелева О. Н. Сорокина (США), и Д. М. Шаховской (Франция), писатели А. И. Солженицын, Л. И. Бородин, В. Н. Крупин, академик Е. П. Челышев, протоиерей Григорий Красноцветов (Нидерланды) и исследователи творчества писателя из ИМЛИ, ИРЛИ, МГУ, Московской духовной Академии и семинарии, МПГУ, РГАЛИ (Москва), а также из Калуги, Симферополя, Алушты, Новгорода Великого, Нижнего Новгорода.

В начале XXI века продолжился процесс собирания материалов и публикации неизвестных ранее произведений и писем Шмелева. Серьезным вкладом в изучение его творчества стал трехтомник переписки писателя с И. Ильиным (Иван Ильин, Ив. Шмелев. Переписка двух Иванов». Т. 1 (1927–1930), т. 2 (1935–1946), т. 3 (1947–1950) (М., «Русская книга», 2000) и четырехтомник неизвестных архивных материалов, переданных в РГАЛИ (Москва) из Роттердама (И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах. Т. 1. 1939–1942. 2003, Т. 2. 1942–1950. М., РОССПЭН,

2005, И. С. Шмелев. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Неизвестные редакции произведений. Т. 3. Ч. 1 и 2. М., РОССПЭН, 2005 и 2006). Были опубликованы также неизвестные письма Шмелева И. Бунину, М. Горькому, А. Луначарскому, В. Вересаеву, В. Зеелеру, А. Деникину, И. Жантийому, Р. и Л. Земмеринг, архиепископу Чикагскому и Детройтскому Серафиму (Иванову), В. Рудневу, адмиралу М. А. Кедрову, А. Л. Толстой и мн. др.

За последние годы появились научные монографии о творчестве писателя А. М. Любомудрова, Е. Г. Рудневой, Н. М. Солнцевой, С. В. Шешуновой, Л. Ю. Сурововой, В. Т. Захаровой, Н. И. Пак, В. Н. Кондакова, Е. Н. Некрасовой, А. Н. Журавлевой, Л. В. Усенко и Е. Г. Ивченко, Т. А. Машковец, Е. В. Коршуновой, Н. И. Соболева, книги воспоминаний И. А. Жантийома «Мой дядя Ваня» и Рене Герра «Они унесли с собой Россию. Русские эмигранты, писатели и художники во Франции (1920–1970)», беседы Р. Герра и А. Ваксберга «Семь дней в марте», а также повесть Г. Г. Кузнецовой-Чапчаховой «Парижанин из Москвы». В 2008 г. издательство «Сибирская Благозвонница» выпустило новое собрание сочинений Шмелева в 12 тт. (т. 13 — сборник статей «Духовный путь Ивана Шмелева»). Можно сказать, что пришла пора по-новому осмыслить наследие писателя и его роль в современном литературном процессе. М. Г. Смирнова пишет: «...читателю, думается, предстоит еще немалый “труд души”, чтобы освоить то обширное духовное наследие, которое оставил нам И. С. Шмелев...»[16]

Феномен Шмелева заключается не только в проникновенном изображении России и русского народа. Мир «светлого царства русского», возникающий в его произведениях, базируется на универсальных понятиях славянского фольклора и древнерусской литературы. Человек у Шмелева неразрывно связан с природой, древними поверьями и мифами, языческой или христианской символикой. Через земное он приобщается к небесному: жизнь зачастую превращается в житие, а ореол святости приобретают не только церковные деятели, но и простые люди (крепостные, плотники, маляры, строители, солдаты). «Маленький человек» велик у него своей нравственной силой, стремлением к очищению души, праведностью. И вместе с тем он не отрывается от земли, от быта, что помогает автору понять национальное самосознание народа.

Поэтизация быта, который так старательно уничтожали в огне революций, позволила Шмелеву показать устойчивость на-

родных обычаев и нравов, вековых традиций и православных обрядов. Характерно, что С. Н. Булгаков тоже противопоставлял «космополитизм пустоты» и всеразрушающий нигилизм идеалу любви к повседневным мелочам. В. В. Розанов писал: «... я начинаю думать, что в “быте”, в “нравах народных” сам Господь Бог почил, и этот быт и нравы философичнее и идеалистичнее всех наших “выспренностей”»[17]. Шмелев возвел «быт» в ранг «бытия», не гнушаясь описанием самых неприглядных сторон будничной жизни. Тысячелетняя устойчивость «быта» и строгое соблюдение заповедей и обрядов внушали ему уверенность в грядущем воскрешении России и русского народа к новой жизни.

Общепризнано, что Шмелев — непревзойденный мастер колоритного народного слова. Следуя традициям Н. Лескова и других русских писателей, он внес весомый вклад в развитие концептосферы русского языка. Д. Лихачев писал: «Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры. Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы “заместитель” русской культуры»[18].

В художественном мире Шмелева слово играет едва ли не главную роль, ибо из повседневных деталей складывается не только облик и характер героев, но и модель национальной жизни. Мастерство слова позволяет писателю метко охарактеризовать образы персонажей, самого автора и картины природы. Его эпитеты и метафоры («вскрышный, тугой, сыроватый ветер», «воробьиная гомозня в пригревах», «дневная беготня и стукотня», «радостно плещущие глаза», «черная каша галок в небе», «немые коровьи слезы», «оловянное солнце мертвых») создают симфонию «великого оркестра жизни». С помощью колоритного слова писатель пытается передать и сущность народной души, и непостижимую тайну жизни, и самые сокровенные чувства человека. Шмелевская сокровищница живого образа и выразительного слова лишь в XXI веке начинает приоткрываться исследователям его поэтики.

К. Бальмонт так определил главную особенность Шмелева: «Он вечно горит, не сгорая. Он молитвенно любит Россию и ее судьбы. Душа Шмелева — град Китеж. С ним помнишь, что Россия вновь будет Россией»[19]. В этих пророческих словах — разгадка популярности Шмелева в наши дни.

Настоящая монография является итогом многолетнего изучения творчества Шмелева автором, который участвовал в международных «Шмелевских чтениях» с 1993 г. и является председателем Оргкомитета этой научной конференции в Москве. В основе книги лежат тезисы выступлений на «Шмелевских чтениях» за 20 лет, существенно переработанные и дополненные. Выражаю сердечную признательность сотрудникам Российского Фонда культуры за возможность ознакомиться с парижским архивом И. С. Шмелева и сотрудникам Отдела изучения и издания творчества М. Горького в ИМЛИ РАН, обсуждавшим монографию в процессе ее подготовки.

[1] История русской литературы. Т. 4. Л., 1983. С. 614–615.

[2] Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Т. 2. М., 1990. С. 417.

[3] Венок Шмелеву. М., 2001.С. 129.

[4] Ильин. С. 386.

[5] Венок Шмелеву. С. 130.

[6] Независимая газета. 2000, 31 марта.

[7] Там же.

[8] Шмелев И.С. Родное. М.: Старая Басманная, 2000. С.133–137.

[9] Шмелев И. Душа России. СПб., 1998. С. 221.

[10] Карташёв А.В. Певец святой Руси. (Памяти И.С. Шмелева) // Возрождение,1950, июль — август. № 10. С. 157.

[11] См. статьи Г. П. Струве в газете «Новое русское слово». 1947, 7 мая и 7 июля.

[12] См.: Вильчинский В.П. Л. Андреев и И. С. Шмелев // Русская литература. 1971. № 4. С. 129–141; Дунаев М.М. Своеобразие творчества И. С. Шмелева (К проблеме «бытовизма» в произведениях писателя) // Русская литература. 1978. № 1. С. 163–175; Черников А.П. И. С. Шмелев и И. А. Бунин. По материалам переписки // Русская литература. 1980. № 1. С. 169–175 и др.

[13] См. сб.: От Бунина до Пастернака. Русская литература в зарубежном восприятии. М.: Русский путь, 2011.

[14] Венок Шмелеву. С. 153.

[15] Там же. С. 34.

[16] Смирнова М.Г. Пути земные // Духовный путь Ивана Шмелева. Статьи, очерки, воспоминания. М.: Сибирская Благозвонница, 2009. С. 135.

[17] Розанов В.В. Итальянские впечатления. СПб., 1909. С. 281.

[18] Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Кн. 1. М.: Наследие, 1997. С. 38.

[19] Духовный путь Ивана Шмелева. С. 379.

ГЛАВА I

НАЧАЛО ПУТИ

«Творчество истинное носит в себе
величайшей сложности инструмент»
(И. Шмелев в письмеВ. В. Вересаеву
13(26) XI 1921.)

В очерке «Горящее сердце» К. Бальмонт писал о творчестве И. Шмелева: «Это — пленительное явление, яркое и ласковое. Говорить о Шмелеве как о писателе можно и должно, много и долго. Это придет. Один язык ставит его на особое место»[1]. О Шмелеве писали много и долго, начиная с рецензий о его первой книге «На скалах Валаама» (1897). Но по-настоящему оценить его творчество время пришло только после 2000 года, когда Шмелев вернулся в Россию не только каждой написанной строкой вместе с архивом, привезенным из Франции, но и душой своей, успокоившейся, наконец, согласно его завещанию, в некрополе Донского монастыря.

Незаурядный талант Шмелева, раскрывшийся особенно выразительно в годы эмиграции, заставил пересмотреть устоявшиеся оценки его творчества и признать вслед за философом И. Ильиным, что он является «ясновидцем народной души», выразителем русской национальной религиозности и «живой субстанции» России[2]. В очерке «Шмелев, какого никто не знает» К. Бальмонт пояснил: «Шмелев столь Русский — и только Русский, — что как писатель и как человек он может в этом быть сближаем разве с Сергеем Тимофеевичем Аксаковым, — та же крепость, напевная чара и первородность языка, и та же способность остро видеть и четко чувствовать лишь Русское, в природе ли, в душе ли человека. Шмелев, кроме того, столь москвич, что хотя и изъездил пол-России, он во всем и всегда останется Москвичом»[3].

К. Бальмонту вторил А. Куприн: «Шмелев теперь — последний и единственный из русских писателей, у кого еще можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка...Шмелев

изо всех русских — самый распрерусский, да еще коренной прирожденный москвич, с московским говором, с московской независимостью и свободой духа»[4]. Анализируя произведения Шмелева в наши дни, В. Распутин заметил, что это — «писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души»[5]. Задача настоящей книги — попытаться определить сущность феномена духовности писателя и своеобразие его художественного мира.

В «Автобиографии» Шмелев писал: «Прадед мой по отцу был из крестьян Богородского у<езда> Московской губернии. В 1812 году он уже был в Москве и торговал посудным и щепным товаром. Дед продолжал его дело и брал подряды на постройку домов. На постройке Коломенского дворца (под Москвой) он потерял почти весь капитал “из-за упрямства” — отказался дать взятку. Он старался “для чести” и говорил, что за стройку ему должны кулек крестов прислать, а не тянуть взятки. За это он поплатился: потребовали крупных переделок. Дед бросил подряд, потеряв залог и стоимость работ.<…> После деда отец нашел в сундучке только три тысячи. Старый каменный дом да эти три тысячи — было все, что осталось от полувековой работы отца и деда. Были долги»[6].

Свое детство Шмелев описал во многих произведениях, где автор и лирический герой тесно связаны между собой, ибо нарратив — едва ли не самый характерный художественный прием писателя. Мальчик Ваня, от лица которого Шмелев часто ведет повествование, — выразитель его собственной духовной сущности. От ранних рассказов («Светлая страница», «Мой Марс», «Полочка», «Последний выстрел» и др.) до автобиографической дилогии «Лето Господне» и «Богомолье» и многих эмигрантских рассказов события жизни Шмелева органически вплетаются в канву повествования, придавая ему интимно-лирический характер.

Говоря о начале своего творчества, Шмелев вспоминал, что первый рассказ «Городовой Семен» написал еще в гимназии под впечатлением рассказа Г. Успенского «Будка». За ним последовали юмористические рассказы, роман из сибирской жизни, стихи на тридцатилетие освобождения крестьян, «драма, в которой он и она умирали от чахотки»[7]. Ни одно из этих произведений не было принято в печать, но пережитый мальчиком восторг творчества не пропал. В восьмом классе Шмелев написал рассказ «У мельницы», в основе которого — впечатления от летнего отдыха

юного гимназиста, ловившего рыбу возле заброшенной мельницы. Написанный от первого лица, он напоминает «Записки охотника» И. Тургенева, но в центре внимания автора не герои рассказа, переживающие житейскую драму, не глухой старик, поселившийся возле мельницы, а сам автор, его впечатления и ощущения. Описание бездонного омута, глинистых обрывов берега, «остреньких пеньков осинового сухостоя», разрушенной плотины, ярких ягод рябины дается сквозь призму восприятия юного Шмелева.

Рассказ «У мельницы» был опубликован в 1895 г. в июльском (№ 7) номере московского журнала «Русское обозрение», который обычно называют правым и позднеславянофильским. Его редактор А. А. Александров — ученик и поклонник К. Н. Леонтьева, в 1891–1898 гг. был приват-доцентом Московского университета, писал стихи, посвященные И. А. Гончарову, Ф. М. Достоевскому, А. А. Фету, С. Я. Надсону, учил на дому сына Льва Толстого. И хотя журнал был создан по инициативе министра народного просвещения И. Д. Делянова и при поддержке К. П. Победоносцева, стремившихся возродить «катковский дух», в нем печатались В. В. Розанов и Н. Н. Страхов, публиковались воспоминания А. А. Фета, Я. П. Полонского, письма И. С. и К. С. Аксаковых, В. П. Боткина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого.

Вспоминая о разговоре с А. А. Александровым в редакции «Русского обозрения», Шмелев писал в рассказе «Как я стал писателем»: — Вы, конечно, читали нашего основателя, славного Константина Леонтьева... что-нибудь читали?..

— Нет, не пришлось еще, — проговорил я робко.

Редактор, помню, выпрямился и поглядел под пальму, — пожал плечами. Это его, кажется, смутило.

— *Теперь*... — посмотрел он грустно и ласково на меня, — вы *обязаны* его знать. Он откроет вам многое. Это, во-первых, большой писатель, большой художник...

Он стал говорить-говорить... — не помню уже подробности — что-то о «красоте», о Греции...

— Он великий мыслитель наш, русский, необычайный! — восторженно заявил он мне» (2, 307).

Можно сказать, что судьба с самого начала подсказала юному гимназисту Шмелеву его дорогу. И хотя он честно признался Александрову, что не читал статей К. Н. Леонтьева, которые в 1885–86 гг. вышли в двух томах под общим заглавием «Восток, Россия и славянство», нет сомнения, что впоследствии писатель

во многом осмыслил и воспринял не только «эстетический позитивизм» Леонтьева, но и его религиозные и литературные воззрения. Во всяком случае, философско-исторический трактат Леонтьева «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» бесспорно повлиял на отношение Шмелева к европейской цивилизации, когда писатель оказался в эмиграции.

В работе «Византизм и славянство» К. Н. Леонтьев попытался определить те общие и оригинальные черты, которыми славяне отличаются от других народов. Он писал: «Если славяне призваны к чему-либо творческому, положительному, как особый ли мир истории или только как своеобразная часть европейской цивилизации, и в том и в другом случае им нужна сила. Сила государственная выпала в удел великороссам. Эту силу великороссы должны хранить как священный залог истории, не только для себя, но и для всеславянской независимости. Быть может, со временем для пособия самой Европе против пожирающей ее медленной анархии. И таким образом, для всего человечества»[8].

Провозглашая византизм как основу не только русской государственности, но и домашнего быта народа, К. Леонтьев резко критиковал западный «либеральный космополитизм» с его культом всеобщего благополучия. Проповедь византизма (церковность, монархизм, сословная иерархия) сочеталась в философии К. Леонтьева с воспеванием «эстетизма жизни» во всех ее проявлениях. Позднеславянофильская идеология без сомнения повлияла на формирование взглядов Шмелева, отразившись прежде всего в культе православия и поэтизации народных традиций. «Русскость», которая одних восхищала, а других раздражала в облике, мировоззрении и творчестве Шмелева, была заложена в нем с детства.

Предки писателя, жившие в Замоскворечье, торговали «посудным и щепным товаром», строили храмы, дворцы, водокачки и бани, регулярно посещали церкви. Именно Замоскворечье стало духовной родиной писателя. Здесь в Толмачевском переулке находилась 6-я московская гимназия, где мальчик впервые почувствовал себя писателем. Все его произведения наполнены описаниями мест этой части Москвы: улиц (Кадашевская слобода, Полянка, Толмачи, Якиманка, Земляной вал, Ордынка, Донская), церквей и соборов (храм иконы Казанской Божьей матери, церковь Григория Неокесарийского, Девичий монастырь, Храм Христа Спасителя), двора, где рос, играл и учился жизни маленький Ваня. Отсюда он рассматривал решетку Мещанского

парка, ходил менять книги в библиотеку Мещанского училища, играл в бабки с друзьями.

Формирование личности и мировоззрения Шмелева происходило в обстановке тесного общения с русским народом: плотниками, столярами, каменщиками, сапожниками, малярами и другим рабочим людом, постоянно заполнявшим двор родного дома. В «Автобиографии» он писал: «Здесь, во дворе я увидел народ. Я здесь привык к нему и не боялся ни ругани, ни диких криков, ни лохматых голов, ни дюжих рук. Эти лохматые головы смотрели на меня очень любовно. Мозолистые руки давали мне с добродушным подмигиванием и рубанки, и пилу, и топорик, и молотки, и учили, как "притрафляться" на досках; среди смолистого запаха стружек я ел кислый хлеб, круто посоленный, головки лука и черные, из деревни привезенные лепешки. Здесь я слушал летними вечерами, после работы рассказы о деревне, сказки и ждал балагурства. Дюжие руки ломовых таскали меня в конюшни к лошадям, сажали на изъеденные лошадиные спины, гладили ласково по голове. Здесь я узнал запах рабочего пота, дегтя, крепкой махорки. Здесь я впервые почувствовал тоску русской души в песне, которую пел рыжий маляр»[9].

Воспитание чувств маленького Вани тоже происходило в общении с народом. Вместе с друзьями детства — сыном сапожника Васькой и подмастерьем Драпом — он целыми днями пропадал за Крымским мостом на огородах, которые представали перед ними как заманчивый мир свободы и разного рода чудес, — «зачарованное царство». В рассказе «Светлая страница» (1910) Шмелев описывает это царство: бесконечные заросли лопуха, крапивы и конского щавеля, золотое море одуванчиков, пушистые кусты спаржи, сизая капуста на грядках. А главное — тихое приволье, полное тайн и опасностей. Большой красный дом, где доживают свой век старый солдат Сидор и четыре лошади, которых вот-вот увезут на живодерню, кажется мальчикам «черным провалом в глубь земли».

Ребятам впервые открывается здесь «печальный круг жизни». На водокачке, как в жизни, человек идет по кругу, приближаясь все ближе к ее концу, который неизбежен. Храбрый солдат Сидор Кривой, защищавший Севастополь, стал инвалидом, как и боевой конь Губошлеп, которому до сих пор снится кровавое поле битвы и слышится звук трубы. Их судьбы одинаковы: на водокачке по кругу ходить. Страх сменяется у ребят острой жалостью, когда они слушают рассказы старого одинокого челове-

ка, для которого лошади как родные: «Да я с ними, как с людьми живу... Только они у меня и есть...». «Так и жизнь человеческая. Кружишься, кружишься, а потом...»[10]

На водокачке у мальчиков рождается ощущение единства всего живого с человеком. Их начинает волновать судьба самой старой лошади, которую уже продали на живодерню. Они уговаривают Сидора не отдавать ее коновалу, но тот не может ослушаться приказа. Тогда Ваня берется уговорить отца, хозяина водокачки, пощадить Сахарную, дать ей свободу. Описание природы в день, когда мальчики освобождают лошадь и выводят ее на травку, гармонирует с ликующим настроением героя: утро сверкает, колокола играют веселым звоном, верба в бутылочке дала листочки, сквозящие на солнце. Ване кажется веселой даже пыль, которая золотится под метлой дворника Гриши. И хотя Сахарная все-таки «уснула», мальчики стоят над ее телом молча: «Свершилось то, что должно было свершиться, было грустно, да... и все же было хорошо на душе»[11].

Чувства доброты и сострадания рождают в детских душах понимание трагизма жизни. Ее символический круг, как круг исполинской водокачки, — источник всех радостей и печалей, о которых поведает Шмелев в романе «Лето Господне». Так уже в раннем творчестве писателя возникает и развивается тема «круга жизни», который человек проходит в непосредственном контакте с природой и животным миром.

Рассказ «Светлая страница» был написан под влиянием лирического отступления Гоголя в поэме «Мертвые души»: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, — забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом»[12]. Учась у Гоголя и Тургенева, Шмелев развивал гуманистические традиции классической русской литературы XIX века.

Истинный выразитель духа славянского — великорусского — народа, И. С. Шмелев с детства впитал и традиции православия. В соответствии с моральными заповедями христианства он опирался на категории совести и человеколюбия. В ранних детских рассказах писателя доминирует тема гуманизма, проявления которого несказанно радуют Шмелева. Так в рассказе «Мой Марс» эгоистичная разноликая толпа пассажиров на пароходе, занятая лишь своими интересами, вдруг преображается и начинает переживать за жизнь собаки, нечаянно упавшей в море. Шаловливый непослушный Марс, который мешал пассажирам и раздра-

жал многих, становится героем дня, потому что в его спасении они принимают непосредственное участие.

Человек раскрывается в своих лучших качествах неожиданно, и тогда пропадают все различия между людьми. Шмелев пишет: «Когда все вдруг почувствовали одно, всем общее, что таилось у каждого, далеко запрятанное, но такое теплое и хорошее, и на короткое время стали детьми… чистыми детьми. Когда были забыты и шляпа-панама, и бархатные картузы, и смазные сапоги, и рубахи, и накрахмаленные воротнички. Когда мужичок в поддевке тянулся через плечо господина, облаченного в изящную английской фланели пару, и оба они смотрели на борющуюся за свою жалкую жизнь собаку и жалели, и хотели одного»[13].

Шмелев верит, что православный строй души сближает между собой представителей разных сословий, разного уровня культуры и даже носителей разных языков. А христианское понятие о «братьях наших меньших» делает страдания животных близкими и понятными человеку. В рассказе «Мэри» трагическая смерть молодой лошади становится тяжким наказанием для старого жокея, решившего еще раз показать свои способности на скачках и взять приз. При этом традиционный для русской литературы прием очеловечивания изображаемого животного («Муму» И. Тургенева, «Холстомер» Л. Толстого и мн. др.) Шмелев обогащает альтруистическим мотивом, характерным для православия. Его Мэри не просто разговаривает с хитрым воробьем-эгоистом или с дворовым псом Жуком. Она жалеет старого жокея, его плохо одетых внучат и полуголодную дочь, замечает и прогнивший забор, и облезлые стены домика, куда ее привел Числов. Она хочет помочь им выбраться из бедности. «Я очень рада, — сказала Мэри. — Этот старичок такой скучный, мне его жаль. Поверьте, я вовсе не хочу есть даром овес… И для вас, господа, я рада что-нибудь сделать: вы такие добрые.

— Мы труженики, — сказал Жук»[14].

Мэри приходит на скачках первой и умирает, надорвавшись от непосильного напряжения. Совесть мучает Числова, его не радует ни новая зеленая крыша домика, ни белый узорчатый забор, ни резные ворота. «Зачем все это случилось! А-а-а… — глухо сказал старый жокей. — Лучше бы не возвращаться совсем…

Он положил голову на руки. Проклятая слава!»[15] Никакая слава не стоит одной жизни, даже жизни зверя, — резюмирует автор.

Шмелев с юности признавал совесть одной из главных составляющих души человека. Уже в его раннем творчестве появляются герои, переживающие душевную драму при виде насилия и бесчинства властей. Таковы капитан Дорошенков, участник суда над революционерами, из рассказа «По спешному делу» (1906), герой рассказа «Вахмистр» (1906), купец Иван Кузьмич из одноименного рассказа, написанного в 1907 г. Жандарм Тучкин, ревностно выполняющий приказ «наводить порядок», внезапно узнает в одном из революционеров на баррикаде своего сына и уходит со службы в полиции. Иван Кузьмич Громов, купец, далекий от революционных кругов и никогда не думавший о социальной справедливости, чувствует, что есть другая правда, о которой говорят участники митинга. Под влиянием «новой правды» преображается в дни революции и герой повести «Гражданин Уклейкин» (1907).

Сапожник Дмитрий Уклейкин, фамилия которого напоминает о его родстве с образами «маленьких людей», побывав на загородной сходке и послушав речи о свободе и равноправии, начинает чувствовать себя другим человеком — гражданином. И хотя он по-прежнему остается нищим и обездоленным, его сознание раздваивается. С помощью психологического анализа Шмелев передает двойственность внутреннего мира героя: «Как и во всяком человеке, в Уклейкине были одно в другом таившиеся два существа. Одно — глубоко внутри, несознаваемое, лишь чувствуемое. Оно-то всегда ныло в нем, билось мучительно, точно хотело вырваться из него и умчаться»[16]. Всегда грязный и угрюмый, пропахший сапожным варом и винным перегаром, Уклейкин, покорно переносивший побои, теперь начинает подчиняться этому, второму «я», которое чувствует себя мятущимся и независимым. «Гражданин» Уклейкин не хочет больше мириться с несправедливостью и гнетом.

Через все ранние произведения Шмелева проходит мотив «распада» существующих устоев жизни, особенно выразительный в повести «Распад» (1907). Повествуя, как «коробится и расползается» старозаветный быт, казавшийся незыблемым, Шмелев показывает это на примере судьбы Захара Хмурова, маленькое предприятие которого прибирают к рукам дельцы «американской хватки». Но главная мысль повести «Распад» — не только обличение хищных и аморальных дельцов, идущих на смену кустарям-одиночкам. Шмелев размышляет о непрочности

устоев самой жизни, в которой, как в громадной лаборатории, все кипит, «распадается и создается», о судьбе страны и народа.

Формирование личности и мировоззрения Шмелева, происходившее в кругу православной русской семьи, в обстановке тесного общения с народом, тоже способствовало его духовной близости к идеологии славянофильства. К. Леонтьев писал: «Семья? Но что такое семья без религии? Что такое русская семья без христианства. Что такое, наконец, христианство без византийских основ и без византийских форм?»[17] В работе «Византизм и славянство» он доказывал, что крепкая великорусская семья всегда держится на православии, а монархическое начало является единственным организующим началом народа. На Западе он замечал эвдемонизм, принципы отвлеченного долга, взаимной терпимости, и, что более всего его возмущало, космополитизм. К. Леонтьев утверждал: «Идея всечеловеческого блага, религия всеобщей пользы — самая холодная, прозаическая и вдобавок, самая невероятная, неосновательная из всех религий»[18]. По мнению философа, либеральный демократизм не только разрушает культурный мир Запада, но и губительно действует на Россию.

Описывая славянский тип человека, он отмечал доброту, великодушие, отзывчивость великоросса. Поскольку в современной Европе, по словам мыслителя, потеряна любовь к Богу и «вера в священные права государства и семьи», он предостерегал Россию от опасности «либерального космополитизма»[19]. К. Леонтьев считал, что Россия может противопоставить этому свою традиционную духовную культуру, имеющую византийские корни. Важной составляющей философских и эстетических концепций мыслителя была идея Древа Жизни. Опираясь на символический библейский образ (Бог насадил это древо для Земли), К. Леонтьев использовал его для проповеди «эстетики жизни», в которой соединяются радость бытия, плотская красота и духовное совершенствование. Призывая любить жизнь даже в ее трагических проявлениях, он писал: «Нет ничего священнее Древа Жизни. И так — до скончания земли, и это одна правда на земле»[20].

Нет сомнения, что многие мысли К. Леонтьева, в разное время по-разному воспринятые, отразились в мировоззрении и творчестве И. Шмелева. В первой книге очерков «На скалах Валаама» (1897) он описывает монастырь и его окрестности, восхищается монастырской жизнью и начинает размышлять о вере

и безверии, о роли православия в семейной жизни. И хотя, будучи студентом, он с увлечением читал книги Бокля, Дарвина, Сеченова и считал себя безбожником, Шмелев постепенно приходит к выводу, что самое важное знание жизни приходит только от церкви.

Рукопись книги Шмелев отнес своему первому редактору А. А. Александрову, который ее одобрил. Можно предположить, что к этому времени молодой писатель уже познакомился с некоторыми трудами Леонтьева. Во всяком случае, его горячее желание стать писателем национальным, русским, которое окрашивает весь ранний период творчества писателя, во многом объясняется влиянием этого философа. Отправляя М. Горькому свои рассказы для отдельного издания в «Знании», он писал 1 марта 1910 г.: «Счастье быть писателем родным, национальным в лучшем смысле слова, тем, под трудами которого смело может стоять подпись русскими буквами, русскими опять-таки в смысле огромного объема. Я не националист. И если говорю о народе русском и о национальности писателя, говорю в самом хорошем смысле слова — дай в общую сокровищницу свое, родное, чего, быть может, мало там, у другой стороны. И как хочется быть выразителем родного»[21].

Горький отозвался. Признавшись, что разделяет мнение Шмелева о национализме, он писал о себе: «Националист, ибо верю в некоторые прирожденные особенности народа, еще не стертые в нем новой его историей, верю в его исключительную талантливость... и всего более надеюсь на *историческую* молодость нашу, обеспечившую нам недурную психику»[22]. Шмелев не менее оптимистично смотрел на будущее России. Он писал Горькому о русском народе, который, «стиснутый клещами и колодками, бичуемый, оплевываемый и терзаемый, вечно голодный и все же смотрящий добрыми глазами... выдвинул, выбросил во все человечество колоссов ума, сердца, простоты, шири душевной, крепкой мысли... этот народ — огромный и важный рычаг мировой машины»[23].

Переписка и общение с Горьким стали причиной близости Шмелева к кругу писателей, объединившихся вокруг демократического издательства «Знание», где печатался первый том его «Рассказов». Написанные в 1906–1910 гг. рассказы, а также повести «Распад», «Гражданин Уклейкин», «Человек из ресторана» (1911) свидетельствуют не только о его внимании к социальным темам, но и о желании показать русского человека во всей слож-

ности его характера. Пережив годы первой русской революции, Шмелев пишет о гибели старого уклада жизни, на смену которому приходят безбожные революционные времена. Писатель приветствует пробуждение самосознания в простом русском человеке и одновременно осуждает плоды европейской «цивилизации», нивелирующие и развращающие личность.

Шмелев рассматривает социальные проблемы в свете доктрин христианства и пытается постичь тайны духовного своеобразия русского человека. Рассказ «Последний выстрел» (1908) написан от первого лица. Рассказчик, в котором без труда угадывается сам автор, повествует о своей поездке на берега Оки, где в маленьком уютном домике на краю поселка, расположенного под стенами старого монастыря, он провел лето. Здесь тихо и спокойно, «звенит иглами вековой бор», а старая сосна протягивает корявые ветви прямо в дом. Рассказчик приезжает не один, а с двумя питомцами. Это маленькие пушистые комочки — корольки, которые вывелись в домашнем инкубаторе, выросли в коробке из-под ваты и так привыкли к хозяину, что засыпали у него на плече. Казалось бы, на летнем приволье они должны окрепнуть и радоваться жизни, но их ждет беда.

Хозяевами монастырского бора были ястребы. Их огромные гнезда прятались в густых вершинах деревьев, а хищные клювы не оставались без добычи. То и дело в темном бору разыгрывались трагедии: то пискнет в последний раз бойкая синичка, то «чвокнет врасплох попавшийся дятел», но эти крики тонут в звоне вершин и победных звуках ястребиного «пырльканья»[24]. Ястребы изображены по контрасту с благословенной умиротворяющей природой: они сидят на ветвях черных засохших сосен, с которых упала кора, голые сучья уныло тянутся в небо, а отсохшие хрупкие ветки на земле скрывают обглоданные скелеты жертв, убитых хищными птицами.

Вскоре одной из их жертв становится петушок-королек: громадный ястреб унес его со двора. Шмелев пишет: «Я был потрясен, точно потерял самое близкое. Да, близкое. Мой королек был, действительно, мой, близкий мне. Я дал ему жизнь. Из мертвого яйца терпением и любовью я вывел живое существо, полюбил и заставил полюбить себя»[25]. Ненависть к хищной птице, желание отомстить с этой минуты полностью овладевают душой рассказчика. Он берет в руки ружье, хотя раньше не хотел даже думать об охоте, и целыми днями блуждает по бору, выслеживая врагов. «Война! Война не на жизнь, а на смерть!

Здесь, на полянке, впитавшей последние капли крови моего королька, я решил. Мой бедный королек! Я заставлю их долго помнить тебя!»[26]

Жгучее чувство мести заставляет забыть обо всем. Рассказчик с утра до вечера стреляет в ястребов. Их широкие крылья, недавно рассекавшие воздух, теперь сушатся на стене сарая, а деревенские мальчишки, трогая их руками, считают: «Двадцать первый! Вот так мы!»[27] Но почему-то азарт войны и ненависти не приносит удовлетворения человеку. Он плохо спит ночами, уныло бродит по лесу и даже стыдится своих трофеев: просит хозяйку снять и куда-нибудь унести ястребиные крылья. Враг становится его жертвой, когда ему удается подстрелить молодого ястребенка. «На меня глядели вздрагивающие глаза, черные, напряженные, строгие. В них видел я — а может быть мне показалось так — я видел в них ужас и ...ненависть, и упрек...»[28]

С этой минуты происходит надлом в душе рассказчика. Ненависть и месть уступают место раскаянию и стыду. Он пытается искупить вину, хочет вылечить и накормить ястребенка, но тот упорно отказывается от еды. День изо дня ему становится все хуже. И человек, который потерял сон и покой, решает застрелить его, чтобы не видеть мучений живого существа. Это его последний выстрел. Он думает, что искупает вину, но ему нет прощения, ибо «оно, невидимое око», громко кричит в нем. Кричат и ястребы, они проклинают убийцу. Муки совести разрушают самого человека, для которого меркнут все краски мира: «Точно что-то карало меня, чье-то невидимое, но существующее око. Оно лишило меня сна, покоя, радости летнего утра, ярких красок молодых дней. И я знал, что это за око, как звать его...»[29]

В рассказе доминирует тема моральной ответственности человека перед Богом за грех убийства и осуждается месть как средство искупления зла. В XX веке человек начинает соперничать с Богом: он может сам с помощью инкубатора создать живое существо, пытается сам карать и казнить. Уроки революции 1905 года не прошли для Шмелева бесследно. Писатель размышляет о зле и добре, силе духа и власти оружия, вине и ее искуплении. Комплекс Раскольникова не характерен для героя рассказа «Последний выстрел». Он не испытывает себя убийством, чтобы доказать свою исключительность (он — «не тварь дрожащая»). Ему чужд иезуитский принцип «цель оправдывает средства», свойственный революционерам-ортодоксам. Но бесы Достоевского, уже начавшие свою разрушительную работу в

России, проникают и в его душу. Белое пушистое перышко, оставшееся от королька, играет роль катализатора чувств. Однако слепая ненависть, толкающая человека к мести, по мысли Шмелева, не может принести ничего хорошего.

В 1906 году М. Волошин писал в стихотворении «Ангел Мщения»:

Не сеятель сберет колючий колос сева.
Принявший меч, погибнет от меча.
Кто раз испил хмельной отравы гнева,
Тот станет палачом иль жертвой палача.

В рассказе «Последний выстрел» герой, одержимый гневом, становится палачом, и Бог карает его за это. Он вряд ли приедет еще раз в свой любимый заповедный уголок, и уж точно никогда больше не возьмет в руки ружья. Название рассказа символично: это не только последний выстрел в ястреба и последний выстрел героя вообще. Это предупреждение людям, пытающимся с помощью силы и треска выстрелов осуществить свою мечту о социальной справедливости и новом общественном устройстве. Они бессердечны, потому что безрелигиозны. Но оно, всевидящее Око, не оставит их без наказания. Совесть как высшая божественная справедливость становится у Шмелева не только моральной категорией, но и онтологической сущностью.

Его раннему творчеству присущ социальный критицизм, поиски новой жизни, отличной от того жалкого прозябания, которое ведут его герои («К новой жизни», «Распад», «Гражданин Уклейкин» и др.). Противопоставляя беспросветное существование своих героев их мечтам об иной жизни, Шмелев, однако, не находит ярких красок для ее описания: проклятущая жизнь маленького человека может вызвать лишь тоскливый вздох: «Петля какая-то, а не жизнь. И не видать ничего»[30]. Мечта о будущем, как правило, лишена у Шмелева конкретной реальности, ибо его герои не обладают ни широтой кругозора, ни представлениями о политической борьбе. Некая абстрактная картина романтического будущего, где добро и правда победят зло и несправедливость, рисуется в рассказах «Победа», «Однажды ночью», «Рваный барин», в повести «Гражданин Уклейкин», в статье «Дар бесценный».

В соответствии с демократическими идеалами, характерными для всех писателей-знаньевцев, И. Шмелев проповедовал необходимость социальных преобразований, которые облегчат каторжную жизнь простого человека. Он признался издательнице детского журнала «Родник» Н. А. Альмединген: «Мечта моя

иметь читателя из широких народных слоев. Им бы хотелось сказать доброе и ободряющее слово, им, откуда глядят на меня будущие люди, простые сердцем, которые построят к<огда>-н<ибудь> иную жизнь, простую и красивую человеческую жизнь»[31].

7 января 1910 г. И. Шмелев писал Горькому, что в повести «Под горами» стремился показать «жизнь ущемленную», жизнь незаметных людей, противопоставив ей красочное богатство южной природы: «Я взял юг, где и солнце ярче, и природа обильна и щедра. И на фоне пестрой, бьющей соками и красками жизни я контрастно дал жизнь ущемленную, жизнь, забиваемую в колодки, незаметную жизнь. Она кричит, но ее не слышно. Ее топчут, давят, а она верит и надеется, и ждет. И ее метут, метут. А солнце светит, всем, и небо над всеми одно, и пышно играют цветы, и бьют соки жизни кругом, и горы покойно смотрят, каменные. И бьется, и трется, и ломается — кричит неслышным криком жизнь маленькая и большая, стонет и плачет, и торжествует. Никакой задачи не ставил я. Я дал лишь осколок жизни»[32].

Из таких осколков складывается лик жизни в ранних произведениях Шмелева. В них нет утонченного любования бытом, более того перечисление деталей иногда делает повествование близким к натуралистическому. Писатель идет целиком в русле традиционного изображения «маленького человека», задавленного «свинцовыми мерзостями» окружающего. Не случайно Шмелев ощущает свою близость к Горькому, которому он писал 22 декабря 1910 г., что изображает «заплеванную и разгульную жизнь, сбитую с толку и неумело протестующую»[33]. Этот лик жизни запечатлен в большинстве произведений Шмелева 1908–1911 гг. — от повести «В норе» до «Человека из ресторана».

В 1910-х годах начинает создаваться новая художественная система писателя, в которой немаловажную роль играет колоритная бытовая деталь. Можно сказать, что именно в этот период Шмелев совершает эволюцию от описания жизни к осознанию бытия. В статье этих лет «Быт в литературе», оставшейся незаконченной, И. Шмелев протестует против расхожего утверждения критики, что «быт умер, песня реализма спета, литература вышла на новую дорогу»[34]. Отрицание быта, характерное для этих лет, можно объяснить двумя причинами: противопоставлением быту события, т. е. революции 1905–07 гг., которая принесла с собой новый расцвет романтических мотивов в литературе, и борьбой реализма с модернизмом, отрицавшим бескрылое мещанское существование и, соответственно, описание быта.

Шмелев пишет: «Действительность слишком была окрашена в красный цвет, чтобы можно было воспринимать ее без остроты в творчестве. После напряжения наступила усталость. Требовалась пища полегче. Надо было закрыться от действительности»[35]. В последних словах можно усмотреть намек на писателей-модернистов, которые после поражения первой русской революции сознательно уходили от жизни в мистику и вымысел. Шмелев искал иной путь — к осмыслению бытия через быт.

Произведения, написанные Шмелевым в 1908–1911 гг., свидетельствуют о поисках самовыражения через детали быта. Трагедия официанта Скороходова в повести «Человек из ресторана» (1911) разворачивается на фоне бытовых сцен из жизни дорогого европейского ресторана, прообразом которого была московская «Прага». Герой Шмелева — не просто «маленький человек», а русский человек из народа, нравственная чистота которого и этические принципы противостоят духовной скудости и мерзости «особ из высшего полета». Он верит: как бы ни была тяжела жизнь, какими бы несчастьями она ни испытывала человека, он не должен озлобляться, а нести свой крест смиренно.

Писатель виртуозно пользуется монологом как одной из форм нарратива, вживаясь в образ своего героя. Происходит как бы смена парадигмы в традиционной схеме «автор-герой». Если Пушкин называл Онегина «добрый мой приятель» и вел *рассказ о герое*, то Шмелев разрушает диалогический, романный тип отношений, создавая психологически насыщенный сказ. Вживание и даже «вчувствование» во внутренний мир героя позволяет ему создать его правдивый образ с помощью монолога. Он использует сказ как основную форму раскрытия мыслей и чувств героя, индивидуальных особенностей личности.

Скороходова больно бьет жизнь: сына выгоняют из гимназии, дочь становится содержанкой богатого человека, умирает жена. Внимание к простому человеку позволило писателю показать благородную страдающую личность Скороходова изнутри. И хотя тему «большой трагедии маленького человека» можно назвать традиционной («Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского), писатель существенно обновляет ее характерными приметами времени.

Скороходов уже пережил революцию 1905 г., поэтому у него просыпается самосознание Человека, не лакея, а личности. По сравнению с «гражданином Уклейкиным» он не стремится к участию в революционных событиях и даже осуждает сына,

сблизившегося с бунтовщиками, но он уже — не просто «номер из комплекта» лакеев, приставленных к обслуживанию богатых господ. Размышляя о молодых, он сетует: «Учили вас наукам разным, а простой науке не выучили, как об людях понимать»[36].

Жизненно правдивый образ Скороходова, «маленького человека», которому не чуждо смирение и всепрощение, верующего, что «сила от Господа», дается в романе Шмелева на фоне беспощадной критики нравственной грязи и ханжества высшего общества в России. Поэтому большинство критиков, приветствуя появление романа, назвали писателя продолжателем гуманистических традиций Пушкина и Гоголя, Тургенева и Л. Толстого. Е. Колтоновская отметила, что в повести «чувствуется большой и серьезный — внутренний — интерес к социальным проблемам»[37]. В. Львов-Рогачевский, заметив, что мечта о правде в повести «неясна и расплывчата», назвал Шмелева «“художником обездоленных”, выражающим глубокую веру в народ»[38]. Более интересен отзыв А. Дермана, который писал, что именно в этом произведении Шмелев «нашел себя, свой собственный стиль»[39].

О. Сорокина пишет: «“Человек из ресторана” продолжает традиции “Станционного смотрителя” Пушкина, “Шинели” Гоголя и “Бедных людей” Достоевского, раскрывая трагедии, присущие жизни отверженных, смиренных и покорных, которых те, кому они прислуживают, едва ли считают за людей». Она замечает также влияние Л. Толстого в изображении душевных переживаний главного героя: «Отличающийся острой критикой и беспощадным показом нравственной грязи и ханжества, прикрывающегося приличиями, роман представляет Шмелева как последователя Льва Толстого, чье влияние также выявляется в моральных и этических позициях персонажей. Скороходов — искатель правды. Нравственное несовершенство людей и отсутствие взаимного понимания и сострадания, надругательство над душой человека — вот что больше всего волнует его»[40].

В романе Шмелева бесспорно отразилось не только влияние творчества Л. Толстого, но и увлечение ранними произведениями Горького, в которых беспощадная критика буржуазности сочеталась с идеей рождения нового Человека с большой буквы, который перестроит мир на основах правды и справедливости. Известно, что именно Горький посоветовал Шмелеву изменить название романа: вместо «Под музыку» стало «Человек из ресторана». Тогда изменилась сама концепция произведения: Шмелев воспользовался двойным значением слова «человек» (лич-

ность и слуга), чтобы сделать акцент на внутреннем мире Скороходова, а не на бытовой обстановке его работы.

Однако, несмотря на явное влияние предшественников, Шмелев решает тему «маленького человека» по-своему. Его герой — не смиренный страдалец Пушкина и Гоголя, не «униженный и оскорбленный» Достоевского, не философствующий босяк Горького, а личность, в которой живет и страдает русская душа, ее неповторимая духовная сущность. Можно сказать, что именно с этого романа писатель начинает долгий и трудный путь постижения тайны внутреннего мира человека, обладающего живым чувством Бога. Повесть «Человек из ресторана» явилась достойным завершением первого этапа творчества писателя, отразив его жизненную позицию и уже сформировавшиеся художественные принципы.

[1] Духовный путь Ивана Шмелева. С. 378.

[2] Ильин. С. 383.

[3] Шмелев И. Лето Господне. М.: Олимп, 1996. С. 518.

[4] Венок Шмелеву. С. 63.

[5] Лепта. 1991. № 4. С. 155.

[6] Шмелев Иван. Светлая страница. Калуга, 1995. С. 35.

[7] Там же. С. 39.

[8] Русские философы. Конец XIX–середина XX века. М., 1993. С. 321–322.

[9] Шмелев Ив. Собрание сочинений. Т. 1. Солнце мертвых. М.: Русская книга, 1998. С. 14–15. Далее ссылки на это издание даются в тексте: том и страница.

[10] Шмелев Ив. Светлая страница. С. 63.

[11] Там же. С. 78.

[12] Там же. С. 80.

[13] Там же. С. 105.

[14] Шмелев И. Полочка. М., 2000. С. 65.

[15] Там же. С. 95.

[16] Шмелев И.С. Повести и рассказы. М., 1960. С. 52.

[17] Леонтьев К. Восток, Россия и славянство. Т. 1. М., 1996. С. 120.

[18] Там же. С. 105.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 146.

[21] Переписка М. Горького в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 414.

[22] Там же. С. 416.
[23] Архив А. М. Горького. КГп-89-2-2.
[24] Шмелев И. Полочка. С. 22.
[25] Там же. С. 26.
[26] Там же. С. 29.
[27] Там же. С. 31.
[28] Там же. С. 34–35.
[29] Там же. С. 42.
[30] Шмелев Ив. Рассказы. Т. 1. СПб., 1910. С. 121.
[31] Русская литература. 1966. № 3. С. 186.
[32] Архив А. М. Горького. КГп-89-2-1.
[33] Там же. КГп-89-2-9.
[34] ОР РБГ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 1.
[35] Там же.
[36] Шмелев И. Рассказы. Человек из ресторана. Патока. Т. III. М.: Книгоиздательство писателей в Москве. М., 1912. С. 35.
[37] Речь. 1912, 3 декабря.
[38] Современный мир. 1912. № 11. С. 308.
[39] Русские записки. 1916. № 6. С. 88.
[40] Московиана. С. 67.

ГЛАВА II

ПОЭЗИЯ ЖИЗНИ
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШМЕЛЕВА

Шмелев не раз признавался в своей любви к жизни: «Я — от земли, прадеды мои были государственные крестьяне… Богородского уезда Московской губ. — самой разбойной волости, Гуслицкой, откуда фабриканты Морозовы — с нами как-то в родне, через прабабку Устинью…», «Да, я люблю жизнь. Иначе я не был бы *тем,* кто я»[1]. Поэзия жизни — со всеми ее ароматами и звуками, во всем многоцветии земного бытия, в возвышенном и низменном — основа художественного мировосприятия Шмелева. Мастерство писателя в описаниях природы и русского патриархального быта общепризнанно. Избегая «ненужных», «лишних», по его определению, пейзажей, он рисует картины природы, неразрывно связанные с внутренним миром героя, передающие состояние его души и его настроение.

С 1912 г. начинается новый этап эволюции писателя. В этом году он становится членом, а вскоре одним из руководителей «Книгоиздательства писателей в Москве», возникшего на базе товарищества «Среда». Его участниками были В. В. Вересаев, Н. С. Ангарский (Клестов), И. А. Бунин, А. С. Серафимович, С. Н. Сергеев-Ценский, Н. Д. Телешов, И. А. Белоусов и др. Приветствуя появление первой книги альманаха «Слово», критик В. Кранихфельд заметил общую черту творчества его авторов — утверждение жизни. Он писал: «Это лозунг обновленного и пробуждающегося к новым победам реализма, к бодрым голосам которого “Книгоиздательство писателей в Москве” присоединило свое веское “Слово”»[2].

Анализируя произведения И. А. Бунина, А. Н. Толстого, Б. К. Зайцева, И. С. Шмелева, критики единодушно называли их представителями «нового реализма», который пришел на смену социально ориентированному творчеству писателей, группировавшихся вокруг горьковского «Знания». Пытаясь выявить отли-

чие «нового реализма» от прежнего, они указывали на его подспудную близость к модернизму и редкостное умение показать внутренний мир души путем изображения внешнего предметного мира. Фактически участников «Книгоиздательства писателей в Москве» объединяла не определенная система убеждений, а признание самоценности жизни во всех ее многообразных проявлениях.

Н. С. Ангарский (Клестов) вспоминал: «Если в период нарастания первой революции Горький объединил в “Знании” все лучшее, что было в то время в литературе, то в период реакции объединение деятелей против антижизненных и антиобщественных настроений совершалось <...> под идейным влиянием Вересаева и особенно его книги “Живая жизнь”»[3]. Книги В. Вересаева «Живая жизнь» (ч. 1. О Достоевском и Льве Толстом) (М., 1911) и ч. 2 «Аполлон и Дионис (О Ницше)» (М., 1915.), действительно, знаменовали качественно иной этап философии российской действительности. В статье «Аполлон, бог живой жизни», опубликованной в первом номере сборника «Слово» как манифест нового литературного направления, говорилось о необходимости радостного и светлого приятия жизни, свойственного эллинам. При этом «живая жизнь» (термин Достоевского) признавалась высшей ценностью сама по себе во всем многообразии ее проявлений, в том числе, и негативных.

Эта оптимистическая тенденция противостояла, с одной стороны, декадентскому отрицанию жизни, поэтизации смерти, символистским «мирам иным», с другой — утверждала новое отношение к бытовизму и «почвенничеству». Лозунг «Смерть быту!», популярный накануне первой русской революции, сменился другим: в быте перестали видеть проявление мещанства и обывательщины, попытавшись найти в нем некое вечное начало. В статье «Тоска по быту» М. Шагинян даже призналась, что испытывает «томление по семипудовой купчихе», а стакан чая сделался для нее «чаянием»[4]. Соответственно «быт» стал уравниваться с «бытием», т. е. не только с деталями повседневной среды, «вещным» окружением человека, но и с общим жизненным укладом и внутренней сущностью человека.

Порвав со «Знанием», Шмелев связал свою творческую судьбу с «Книгоиздательством писателей в Москве». Не собираясь отказываться от быта, более того, углубив и усложнив приемы его изображения, писатель противопоставил социальным противоречиям и классовой борьбе веру в добро и красоту, во внут-

ренние духовные силы личности. Шмелев стремится обрести нравственную опору в родовой и исторической памяти, в любви ко всему живому, в религиозно-философских исканиях. В его творчестве складывается целостная концепция мира и человека. основанная на изображении единства жизни и смерти.

В 1912–1915 гг. в «Книгоиздательстве писателей в Москве» вышли шесть томов сочинений Шмелева, включившие не только известные, но и вновь написанные рассказы и повести: «Стена», «Пугливая тишина», «Поденка», «Виноград», «Волчий перекат», «Карусель», «Патока», «Росстани». Анализируя их, В. А. Келдыш пишет: «В обращении к неизменным ценностям существования (противопоставленным ценностям “временным”) Шмелев сходится со своими коллегами из “Книгоиздательства писателей”. Но и отличается от многих из них тем, что хочет найти эти ценности в патриархальном строе жизни…»[5]

Действительно, один из центральных мотивов творчества Шмелева в эти годы — противопоставление старого и нового, чистоты и грязи, святости и разврата, корыстолюбия и бескорыстия. Картины «живой жизни», нарисованные им, бесконечно разнообразны, часто являясь просто зарисовками текущего момента. Бытовые явления, детальные описания обыденности, сменяя друг друга, создают впечатление насыщенности повествования конкретными приметами каждодневной жизни человека. Тема обличения хозяев по-прежнему присутствует в его произведениях, но теперь она приобретает не столько социальный, сколько морально-этический оттенок.

Гибель старой дворянской усадьбы, торжество новых собственников, циничных и бессердечных, становятся лишь эпизодами на древе жизни, которое вечно. Рассказы «Пугливая тишина», «Стена» — не просто вариации на тему чеховского «вишневого сада», который безжалостно вырубают, и в этом проявляется неумолимый ход истории. Фабрикант-колбасник, который приезжает в старинное поместье, чтобы зарезать свиней и продать их, нарушает не только *тишину* благословенной природы романтического парка («Пугливая тишина»). Он нарушает божеские законы жизни: корыстный расчет проигравшегося в карты господского сынка не может оправдать происходящего: свиней закалывают прямо в старинных липовых аллеях, не обращая внимания на детей, бегающих в усадьбе. Дикие крики убиваемых резаками животных сопровождаются детскими голосами, а визги свиней напоминают бесконечные омерзительные ссоры хозяев. Вечное и

временное сопоставлены друг с другом. Природа, вечно прекрасная и беззащитная, одушевляется, тишина приобретает способность пугаться происходящего, а человек выступает как раб своих мелочных желаний.

Нетленную красоту природы Шмелев постоянно противопоставляет низменным интересам человека, гоняющегося за наживой. Подрядчик Василий Быбин из повести «Стена» приказывает рабочим разобрать старую стену в имении, чтобы продать кирпичи для строительства городской тюрьмы. Кирпич крошится, его осколки смешиваются на земле с разбитыми стеклами, которые больно ранят ноги рабочих, голодных, полуголых, работающих бесплатно. На этом фоне контрастно выглядит описание разросшегося старого сада, буйной «зеленой силы» сирени, нежной девушки в светлом платье, которая смотрит «светлыми очами на светлый мир Божий». Стена становится символом, разделяющим прошлое и настоящее, рабочих и господ, интеллигенцию и народ.

На контрастах строится и рассказ Шмелева «Поденка». Ее герой — студент Васин, недавно вернувшийся из ссылки, — коротает лето в усадьбе прасолов Хворостихиных, богатой купеческой семьи, нанявшей его репетитором к лентяю-сыну. Васина раздражает некультурность окружающих, их низменные интересы, культ еды, постоянное безделье. Выразительны портреты обитателей усадьбы: хозяйка, напоминающая земляную жабу, дочь Манечка по прозвищу «телунька», «мраморно-фарфорово-крупитчатая» невестка, бездельник и хулиган Савка.

Мужская половина семьи не менее колоритна. Вот хозяин Максим Семенович: «Тучное зыбкое тело встряхивалось на ямках, но желтое лицо оставалось мертвым; только колыхались как налитые щеки, и недвижный взгляд спрашивал: ты кто? В этом теле была водянка, паралич и много других болезней. Когда-то оно торговало быками, много ело и очень много пило, и теперь расплачивалось»[6]. Его младшие сыновья, щекастые молодцы, «рослые, румяные с пробелью, с подрагивающими розовыми затылками»[7], старший Семен Максимович, тяжелый и грузный, любитель выпить и поиграть в карты. Васина раздражает и его манера есть, и жирный палец с заплывшим кольцом. «Семен Максимыч обдирал зубами индеичью ногу, выкатывая глаза и урча в усы»[8].

Обратим внимание на сатирическое снижение образов: Максим Семенович — лишь тело, «оно» среднего рода, сыновья не

имеют человеческого облика, постоянно сравниваясь с животными. Рассказ наполнен подробным описанием завтраков, обедов и ужинов, чрезмерно обильных, но доставляющих удовольствие купцам, изнывающим от жары и летнего безделья. В «Поденке» Шмелев впервые достигает мастерства Гоголя в перечислении кушаний, которые целыми днями поглощают герои: наваристые щи из бычьих хвостов, студень, язык с тертым картофелем, кулебячка с ливером, жареная баранина, вымя, жирный завиток.

В этой обстановке Васин и сам начинает меняться: «обленился, ничего не читает, много ест, много спит и совсем разучился думать»[9]. Такова типичная эволюция либеральной интеллигенции, прошедшей путь от яркой революционности 1905 г. к обывательскому существованию без надежд и стремлений. Васин отчаянно пытается стать выше окружающей среды. Убегая из-за стола после обеда, понимая, как все вокруг гадко, мелко и смешно, он попадает в другой ад — белую метель крутящейся поденки, хищных насекомых, которые, спариваясь, умирают и сыплются на реку летней вьюгой. «Годы жрут...нажрутся и ...лопаются! Теперь вырвались и спариваются... кидают семя!»[10]

Омерзительные картины жизни обитателей усадьбы не контрастируют с описаниями природы, как в других рассказах. Сатирический эффект отрицания лишь усиливается при виде жирной поденки, падающей на воду. «Сыпало с неба из бездонных мешков, стряхивало с небесных скатертей тучи атласных крыльев, тонких и слабых, как лепестки.<...> Гоготали в лодке: "Годы в грязи... Жирные!.. Челюсти хваткие!"»[11] Возникает аналогия между обитателями усадьбы и поденкой: о купцах тоже говорится — хваткие, «дедушка-прасол всех обошел», деляги-сыновья «играют на быках» и все кого-то объегоривают.

В рассказе «Поденка», как и в повести «Человек из ресторана», Шмелев показывает жизнь через призму восприятия главного героя. Его переживания и душевные движения окрашивают все окружающее в мрачные тона. В рассказе господствует мотив жары, духоты, угара, темноты, невыносимой скуки. Даже зацветающие гелиотропы глядят на Васина «из темноты забытыми на кустах клубками шерсти», накалившаяся крыша «дала жесткий запах железа», а цветник не радует, а дурманит его противным запахом. «Здесь было особенно знойно и остро пахло шпанскими мушками, сильными в это лето. Они ели кусты сирени и барбариса и сияли золотисто-зелеными спинками в разомлевших на

жаре розах, как цветные камни. Острый и едкий их запах мешался с левкоями, и казалось, что запах этот остался от провезенного здесь Максима Семеныча»[12].

Восприятие окружающего у Васина определяется недовольством от бесцельной обывательской жизни. Получив письмо от старого товарища, он размышляет: «Тогда были хорошие, бодрые дни в его жизни, были широкие цели. Не было личной жизни, но зато была жизнь кругом, кипучая, увлекательная жизнь»[13]. Многократное повторение одного и того же слова передает гнетущее душевное состояние героя, который не может назвать жизнью все окружающее и постоянно испытывает чувство гадливости, размышляя, неужели люди, уподобляясь поденке, могут только жрать и спариваться?

Васина, в образе которого угадывается сам автор, спасает природа. Дожидаясь восхода солнца, он бросается в реку и чуть не тонет, но чудом выбирается на берег. «Жив! жив!! Билась радость, что жив и сидит на бревнах»[14]. «А день разгорался. Солнце уже глядело из-за деревьев того берега, и ясно в поредевшей дымке было видно темную фигуру плотогона на дальнем конце плотов. Утренним речным холодком щекотало ноздри, бодрящим смолистым холодком»[15]. Понять ценность самой жизни, можно только оказавшись на грани смерти — вот вывод автора. А жить нужно, как простой народ, которому все «верно и просто, все ясно и оправданно».

В повести «Росстани» (1913), опубликованной в первой книге сборника «Слово», наиболее ясно выразились новые черты творческого почерка Шмелева. Поэзия жизни во всех ее проявлениях, в светлом и грустном, определяет ее основной колорит. Герой повести богатый подрядчик Данило Степаныч Лаврухин приезжает умирать в свою родную деревню Ключевую, где не был много лет. Ключевая — символ малой родины, которую он уже стал забывать в Москве. «Укрылась Ключевая в тихом углу. Со всех сторон обступили ее крутые горы, не настоящие, каменные, а мягкие, тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черемухе и березах; а под обрывами играла по камушкам речка Соловьиха, гляделась покойными омуточками, вся в тростнике. И тихо было, — ни ветров, ни гомона» (1. 158).

Реальная деревня Дюдьково, которая была прообразом Ключевой, отличается от этого описания, т.к. Шмелев сознательно романтизирует ее. В повести она вся поросла «мягкой травкой, просвирником, канареечником», поэтому через нее не проходят

дороги, лишь вьются маленькие тропки. Здесь всегда тихо и тепло, а погожим утром можно услышать, «как играют бегущие из-под берега ключи». «У нас и росу слыхать, — говорили на Ключевой» (там же). Так уже в самом начале повести возникает тема малой родины, которую старик предпочитает заграничным «водам» и Кавказу.

В Ключевой Данила Степаныч вновь начинает ощущать свое родство с землей и природой. Он чувствует запах «отдохнувшей земли», видит «цапкие лапы лесной малины», «золотенький ноготок молодого месяца», любуется на «кувшинчики» огуречных цветков, по которым снуют пчелы, на цветущий горох и растущие подсолнухи. «Пробудилась давняя в нем, от поколений зачатая страсть — сажать, сажать, растить» (1. 179). Каждый день старик следит, как появляются из-под земли ростки посаженных им подсолнухов, прекрасно понимая, что может не дожить до их цветения. «Старый огород, лелеемый теткой Ариной, все еще был в силе, густо зацвели шершавые огуречные побеги, и исстари облюбованный горох оперился и пышно завился вокруг хворостин веселой зеленой рощицей» (1. 173).

Огород как символ самой жизни, вечной, постоянно обновляющейся, противопоставлен в повести кратковременной жизни человека. Приближающаяся смерть равняет всех, богатых и бедных, образованных и неграмотных. Встречая в деревне друзей детства и дальних родственников, Лаврухин с трудом узнает в них давних приятелей — Сеньку Мороза, колченого пастуха Хандру-Мандру, глухого пасечника Захарыча и хромого Серегу Калюгина, ставшего отцом Сысоем. Даже сестра Арина, высокая и костлявая, поражает его «замшенным от старости подбородком».

Шмелев пишет: «Все старые деревья ветхостью своею похожи, все дряхлые старики — тоже. Оставил он в прошлом все отличавшие его от прочих людей черты, оставил временное, и теперь близкое вечному начинало проступать в нем. Было оно в запавшем, ушедшем вовнутрь и застоявшемся взгляде бесцветных глаз, в зелено-бурых усохших щеках, принявших цвет кожи заношенного полушубка, высыпалась и поредела бородка, засквозило лицо, как тронутое октябрьским морозцем жнитво, пожелтели и заершились брови, а уши подсохли и засквозили на солнышке желто-розовой жидкой кровью. Выступили под сухой кожицей, как скрытые проволочки, загрубевшие жилки, померкли губы, выставились шишками скулы, и уже чуяли в нем зоркие бабьи глаза близкое смертное, тронувшее землей лицо» (1. 162).

Данила Степаныч недолго прожил в родной деревне. Отпраздновав свои именины и повидавшись с родней, он умер на следующий день в жаркий летний день. Но его смерть воспринимается как закономерный конец земной жизни. Светлыми тонами окрашены картины природы на последних страницах повести: «Березовой рощей шла дорога. Широкие кусты орешника протягивали над головой ярко-зеленые в солнце зонты с темнеющими гроздьями новых орехов, шуркали по Степанову картузу, брызгали не скатившимся с утра дождем. В глухой стороне влево, куковала кукушка, чистым, точно омытым в дожде, голоском. <...> Спустились на луговину, к речке. Здесь она выбегала из-под ключевских обрывов и текла на свободе петлями и завертками, вся извертелась, как вольная девчонка. Трава здесь была высокая и густая, и всегда было много здесь по мелким кусточкам крупных голубых колокольчиков, а в осочке прятались незабудки. Солнечно было здесь, парило с сырого лужка, и носились стрекозы. Знакомое место. А как разрослись ольхи!» (1. 190).

Живая жизнь торжествует. Природа в этом описании одушевлена: речка сравнивается с вольной девчонкой, кусты *протягивают* человеку грозди орехов, а те *шуркают и брызгают* росой. Человек смертен, но природа бессмертна. Все так же растет-разрастается орешник и зеленеет густая трава. В сцене похорон Лаврухина тональность меняется, природа грустит вместе с провожающими его в последний путь: «Тихие, грустные стояли ели и слушали в полумраке». Но и здесь жизнь побеждает: «А когда пошел березняк, стало весело, зелено и прохладно.<...> И было похоже в солнечной роще, что это не последние проводы, а праздничный гомон деревенского крестного хода» (1. 210).

Финал произведения светел. Уехали родственники Данилы Степаныча на машине, примете нового времени, разбежались в разные стороны гости, у которых «где деньги, там и родная сторона». В Ключевой все снова стало тихо. Как всегда, «сочились ключики из-под крутых берегов», сливаясь в реки и впадая в огромное неведомое море. «Так все и будут бежать день и ночь, день и ночь, слышные больше ночью, когда все спит, когда слышно, как растет трава, как падает роса, как дышит земля» (1. 223). Как бы ни менялась жизнь, вечными ценностями навсегда останутся земля и природа. Огромно неведомое море жизни, но в ней важны не звания и деньги человека, а его верность оте-

ческим традициям и заветы православия: милосердие, любовь к ближним, близость к народу.

Повесть «Росстани» была воспринята многими критиками как свидетельство о рождении «нового реализма». В. Львов-Рогачевский отметил, что Шмелев — «писатель, связанный с почвой, с землей, с демократией не мыслью, а нутром»[16]. В. Д. Набоков назвал появление повести «нечаянной радостью», отметив ее «поэтическое совершенство», «мягкость колорита, естественность и трогательную правду изображаемых людей»[17]. Мотив движения, круговорота явлений в жизни природы и человека сочетается в повести с мотивом духовного пробуждения человека. Встретившись в скиту с иеромонахом Сысоем, герой повести начинает понимать, что победить смерть можно только верой в воскресение, в вечную жизнь. Сысой отпускает Даниле Степановичу грехи и указывает путь спасения: «Милостыньку твори!» С этого дня старик начинает щедро раздавать пятаки всем нуждающимся.

Говоря о «Росстанях», сам Шмелев подчеркнул, что «имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жизнью», он «будил мысли порядка высшего»[18]. В этом и заключалось своеобразие художественной манеры писателя. Будучи человеком истинно православным, он видел в самых разных фактах «живой жизни» проявление божественного промысла.

Эта мысль отчетливо прослеживается в рассказе «Карусель» (1914), где описан один из многих дней жизни деревенского лавочника Ивана Акимыча. В лавочке работает вся его семья — жена, старший сын с невесткой, младший Петюнька. Помогает и Левон, непутевый брат невестки. Их образы нарисованы мельком, в двух-трех словах: Степанида — «полная, дряблая с лица, передние зубы выщерблены», «косенькая, востроносая Нютка», «рыжий, в урядниковом картузе и подтянутой ремешком сестриной кофте» Левон. Столь же кратко, но емко характеризуются посетители лавочки: «длинноспинный мужик в кургузом бахромчатом полушубке», сухенькая старуха, обмотанная платком до глаз, хромой садовник с жидкими усиками, толстяк-урядник «со скобелевской бородкой» в офицерском пальто.

Гораздо больше внимания автор рассказа уделяет самому быту: описанию процесса торговли, перечислению разных товаров (ржавая селедка, сомовина, сильно попахивающая, «шипроты, кильки самые свежие», осетровые балыки в желтом жире, пудовички крупчатки, синие головы сахару). Шмелев создает разноголосую симфонию быта, в которой играют большую роль не

только предметы, но и запахи, звуки, краски. «Хряскает под топором солонина, трускает вскинутый на плечи мешок подсолнуха, полязгивают гирьки» (1. 272).

В центре повествования не характеры героев, а сама жизнь лавочника и его семьи, которая похожа на сплошную круговерть: с раннего утра до поздней ночи они трудятся в десять рук, «крутятся, как в бучиле». В лавочке и чайной, работающей рядом, полно народу. «Под Нюткой плывут и толкутся шапки, платки, плеши. Видны ей нищие у порожка, с вымытыми холщевыми сумами через плечо, разевающиеся беззубые рты, но голоса тонут в круговом гуле. Не добраться им до прилавка, где Степанида проглядывает на свет бумажки, позванивает о кирпичик серебрецом, ссыпает медяки в ящик» (1. 272). Колоритные бытовые детали вплетаются в густо насыщенную ткань повествования, создавая картину реальной жизни.

Эта картина была бы неполна, если бы в ней не играли значительную роль описания пробуждающейся после зимы природы: весело шумят грачи в березах, воркуют за вывеской голуби, «поблескивают в колдобинках плавающие овсинки. На пригревах густо попахивает навозцем» (1. 271). Заходящее солнце красит все окружающее в золото и пурпур: «Горит вся река, от края до края, горят золотые зеркала — оставшиеся на пойме лужи. А вот уже и в красной заре небо за рекой; и кругом красное — и березы красные, и крыша за ними, и грачиные гнезда» (1. 279).

Обилие существительных с уменьшительно ласкательными суффиксами переводит повествование в лирический план, контрастирующий с описанием низменной, обывательской жизни в лавочке. Они встречаются не только в картинах природы (дымок, овсинки, навозец, серебрецо, золотце, камышинка), но в описании призовых лошадей: «Жеребцы-орловцы, вороной масти с сединкой в отлив, в белых с голубой оторочкой попонках, с голубым "Е" под коронкой...» (1. 276). Сопоставление высокого и низкого, прозы и поэзии позволяет Шмелеву изображать «живую жизнь» во всех ее проявлениях.

В центре рассказа «Карусель» — образ Всевидящего Ока, изображенный в широком золотом треугольнике на соборе Троице-Сергиевой Лавры. Просыпаясь рано утром, Иван Акимыч крестится на синие купола Троицы, молится на икону Живоначальной Троицы, а днем, крутясь в лавке, забывает о ней. Но автор не только помнит, но и постоянно напоминает читателям. «Звенят мухи, звенят и сверкают ведра, плещется под копытами

солнце в лужах, перекликаются ржанием лошади, шумят над березами грачи. И покойно на все взирает Святое Око от Троицы» (1. 274–275). Это полдень. «Падает золотой вечер. Солнце обошло небо и заходит на той стороне, за лавкой. Церковь теперь другая — розовая, легкая, теплая. Треугольник в золотом блеске, и в нем невидное теперь в блеске Святое Око — тихий Вечерний Свет» (1. 279).

Рассказ заканчивается описанием наступившей ночи, тихой и спокойной, без «суетливой пестроты дневного человеческого кочевья». Все притихло и насторожилось, ожидая чего-то радостного и невидимого, что должно провидеть покойно взирающее на мир Око. «Церковь еле-еле видна: синяя она теперь, и уже ничего не разобрать над входом. Теперь иные глаза глядят — вечные глаза с неба» (1. 280). Большое и маленькое, высокое и низкое, переплетаясь в обыденной жизни, создают великую симфонию бытия, в котором растворяется быт. Человеку не дано постичь промысл Божий, но Бог незримо управляет им.

«Жизнь во свете» — идеал Шмелева, подразумевающий чистоту помыслов и деяний, верность христианским заповедям, любовь к России и ее народу. Земное неразрывно связано в творчестве Шмелева с небесным, ибо он верит: все в природе и человеческой жизни совершается по воле Всевышнего. Двоемирие как структурообразующий принцип творческого метода писателя основано на попытках найти выход из мира Времени, т. е. реальной человеческой жизни, в мир Вечности, соединить земное и небесное. В его произведениях дух, действительно, всегда просвечивает сквозь тело. Шмелев признавался: «Небо я спустил к земле и сочетал их»[19]. При этом оба мира у него — реальный земной и горний потусторонний — не являются антиподами, а органично продолжают друг друга.

Передавая все многоцветие бытия, все краски природы и трепет чувств, писатель верил, что за земной жизнью требовательно и внимательно наблюдает невидимое Око. Это оно в рассказе «Последний выстрел» не дает покоя герою, ослепленному чувством мести. Оно наблюдает за людской суетой и «гомозней» в рассказе «Карусель», оно же участвует в святой тайне зачатия нового зерна в лирической миниатюре «Свете тихий», вселяет надежду в отчаявшегося страдающего человека. Жизнь души человеческой и проявления Святого Духа неразрывно связаны в произведениях Шмелева. В творчестве писателя земная обыденная жизнь раскрывается как источник всего живого и вечного,

что есть в русском народе. Поэзия жизни показана и в труде плотничьей артели, возводящей помост для празднования юбилея Пушкина, и в строительстве ледяного дома, и в изображении портомойни на Москве-реке.

Впечатление «гущи жизни», насыщенности земного бытия создается с помощью описания вещи, которая играет у Шмелева особую роль. В этом смысле его можно назвать продолжателем традиций Гоголя, который широко пользовался приемом перечисления предметов быта, деталей портрета, названий разного рода кулинарных блюд. Но у Шмелева вещь является не средством типизации при изображении характеров героев, а проявлением традиционно русского образа жизни.

Характерный для его ранних рассказов синтез социального и реального сменился в 1910-х гг. признанием теории «живой жизни», которая противостояла классическому реализму, ибо сопрягала воедино «вещное» и «вечное». Лик вечности писатель усматривает и в суете будничного дня, и в гармоническом мире природы, и в чувстве близости человека к чему-то высокому, пробуждающему у него совесть. Удивительный мастер словесной живописи, Шмелев создает Лики Жизни с помощью колоритной бытовой детали. Можно сказать, что в 1910-е годы, он совершает эволюцию от описания быта к осознанию бытия. Углубив и усложнив приемы его изображения, писатель противопоставил социальным противоречиям и классовой борьбе веру в добро и красоту, во внутренние духовные силы личности.

В творчестве Шмелева тесно сплетаются социально-злободневное и «вечное», бытовое и духовное. А. Черников пишет: «Члены “Книгоиздательства писателей в Москве” стремились показать человека не только в его социальной, как это было в “знаньевском реализме”, но прежде всего в антропологической, национальной, физиологической, исторической обусловленности, глубже раскрыть нерасторжимость его связей с тварным миром. На смену социально активному герою теперь приходит герой, которого можно назвать нравственно активным. Идея утверждения высоких духовных и нравственных качеств человека становится в литературе центральной этической и эстетической проблемой времени»[20].

В соответствии с этим Шмелев акцентирует внимание на «вечных» ценностях, стремится не просто показать современную жизнь, но взглянуть на нее из глубины прошлого и с высоты будущего. В его произведениях апофеоз «живой жизни», переда-

ваемый с помощью колоритной бытовой детали, сочетается с ощущением вечности и непредсказуемости бытия. Образ Ока, возникающий в рассказе «Карусель», это символ божественного Провидения, невидимо управляющего людскими судьбами.

В повести «Лик скрытый», написанной в годы Первой мировой войны, Шмелев, размышляет о космосе бытия, в который органично вписывается человек и все живое. Близость смерти и страх за собственную жизнь до предела обостряют мироощущение героев повести. Один из них — подпоручик Сушкин — с присущим юности максимализмом оправдывает войну, которая является, по его мнению, великим двигателем прогресса. Он смотрит на жизнь как на результат своей воли, своих усилий и верит в ницшеанские идеи, прославляя силу и отрицая христианскую «мягкотелость».

Ему противостоит капитан Шеметов, в рассуждениях которого угадываются мысли самого автора. Он уверен в существовании «жизни Мировой Души» и закона «Великих Весов», на которых учитываются с необычайной точностью все людские страдания и беды. Развивая идеи Достоевского об искуплении грехов через страдание и очищение души, писатель утверждает мысль об ответственности каждого человека за все, происходящее в мире. Шеметов уверен, что существует сокровенный смысл в каждом событии, и пытается выявить Лик вещей и действий. Он убеждает собеседников: «Только подрасти надо, поглубже вглядеться, душой прикоснуться к скрытому Лику жизни. Мир в себя влить и связать с миром» (1. 348).

В этих словах выражены сокровенные мысли Шмелева: призывая к самосовершенствованию, нравственному очищению и обновлению, он пытается увидеть скрытый за далью будущего Лик новой жизни. Однако она видится ему не в красной одежде социалистического рая, а в прекрасном Лике бытия, лишенного крови, слез и страданий. Шеметов рассуждает: «Но и социализм только оболочка, а не сердцевина! в царстве социализма страх будет, и кровь... и муки! Это только ступень. <...> Человечество еще и не начинало входить в то Царствие, по которому тоскует смертно<...> Человечество сейчас и на задворках этого Царствия не пребывает... Оно еще в стадии проклятого "мяса", еще должно завоевать право на Царствие... вымыть глаза и узреть. Должно пройти через Крест! Оно еще только сколачивает этот Крест, чтобы быть распятым для будущего Воскресения» (1. 350). Противопоставление «мяса» и Духа становится одной из главных

доминант в концепции мира у Шмелева. Мысли о России и ее народе, распинаемом на Кресте страдания, станут центральными в его послереволюционном творчестве.

[1] Роман в письмах. Т. 1.С. 433, 279.
[2] Современный мир. 1914. № 1. С. 272.
[3] Русская литература конца XIX–начала XX в.(1908–1917). М.: Наука. С. 92–93.
[4] Приазовский край. 1912. 19 апреля.
[5] Русская литература конца XIX–начала XX в. С. 128.
[6] Шмелев И. Светлая страница. С. 114–115.
[7] Там же. С. 124.
[8] Там же. С. 126.
[9] Там же. С. 109.
[10] Там же. С. 130.
[11] Там же.
[12] Там же. С. 115.
[13] Там же. С. 122.
[14] Там же. С. 138.
[15] Там же. С. 140.
[16] Ежемесячный журнал. 1915. № 6.С. 155–156.
[17] Речь. 1913. 22 декабря.
[18] Русская литература. 1971. № 4. С. 133.
[19] Роман в письмах. Т. 1. С. 151–152.
[20] Черников А. Проза И. С. Шмелева. Калуга, 1995. С. 126.

ГЛАВА III

«ФИЛОСОФИЯ СЕРДЦА» КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЭСТЕТИКИ ШМЕЛЕВА

И. А. Ильин назвал Шмелева «ясновидцем человеческого страдания». Он писал: «В мировой скорби есть две стороны: во-первых, *страдание самого мира и человека*; во-вторых *страдание о мире и о его страдании.* Растение и животное страдают в мире, но не могут вместить в себя страдание *о мире.* Человек страдает не только *о мире*, но имеет еще высшую способность страдать о *мировом страдании* и за него, т. е. понять и осознать, что все живое томится, вздыхает и стонет, принять к сердцу эти вздохи и пережить скорбь о скорби мира. Как только человек осуществляет это, он приближается духом к Богу»[1].

Ощущение мирового страдания как личной боли появилось у Шмелева в годы Первой мировой войны. Сразу же после ее начала русское общество разделилось на две неравные половины. Большая часть, патриотически настроенная, поддержала призыв объединиться перед лицом военной опасности для защиты «веры, царя и отечества». Другая, считая войну империалистической, развязанной для передела сфер влияния между крупными державами, выдвинула лозунг поражения своего правительства в войне и единения пролетариев всех стран. Раскол произошел и в среде международной социал-демократии: большинство европейских лидеров голосовало в парламентах за военные кредиты, большевики-ленинцы и близкие к ним социал-демократы (интернационалисты) призывали к братанию на фронте и к перерастанию войны во всемирную революцию.

В обстановке все возрастающей ненависти к «германизму» раздавалось немало публичных утверждений о том, что немецкая культура неотделима от милитаризма, а философия Канта породила практику оружейных заводов Круппа. Выступая на заседании Религиозно-философского общества 6(19) октября 1914 г., Вяч. И. Иванов заявил: «Современная германская культура не

что иное, как всеобъемлющая организация германской воли к порабощению мира»[2]. В статьях Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, П. Б. Струве, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрна и других мыслителей говорилось о «священной войне», которая духовно возродит Россию и покажет ее особую спасительную миссию в европейском мире. Пангерманизму был противопоставлен панславизм, во имя торжества которого должна была вестись война «до победного конца».

Под флагом «русского возрождения» в стране воскрешали идеи особого исторического пути России, ее мессианского предназначения и национальной самобытности народа. Патриотизм фактически стал синонимом шовинизма и военной экспансии. 30 ноября (13 декабря) 1914 г. М. Горький писал В. С. Войтинскому: «Идут разговоры о духовном слиянии “Великой России” со “Святой Русью”, о мистических началах национализма, о мессианстве третьего Рима, о том, что Русь — носительница истинной культуры и ныне спасает Европу от оков ложной цивилизации. Травля немцев носит совершенно сумасшедший характер, хотя националисты оперируют идеями Фихте, Шеллинга, Шлеермахера»[3].

Говоря о том, что война популярна в чайных, дешевых трактирах и на улице, писатель посетовал, что в народе царит «полная неосведомленность о причинах войны, убеждение, что война начата Германией, недоверие к факту, что Германия неизбежно должна была начать войну, была вызвана к войне, непонимание роли Англии и вообще наших “союзников”»[4]. Во второй статье цикла «Несвоевременное», предназначенной для газеты «Русское слово» и запрещенной цензурой, Горький писал: «...эта страшная война была неизбежна вследствие темных предначертаний неразумной силы капитализма, она свидетельствует о временном параличе разума и воли не только у немцев, но вообще у всей Европы. Война — явление позорное и глупое, не говоря о ее преступности; война это праздник той глупости, против которой так долго боролось разумное человечество, в том числе, и немцы»[5].

В это сложное время, в обстановке нараставших оппозиционных настроений в народе, русские писатели разделились на «оборонцев» и «пораженцев». Многие из них старались высказать свое одобрение войне, которая, по их мнению, приведет к обновлению России и покажет всему миру силу русской армии. Ф. Сологуб, всегда далекий от политических тем, предсказывал, что русскими войсками «будет взят заносчивый Берлин», а

И. Северянин даже уверял, что он сам поведет их на Берлин. Близкие Шмелеву писатели тоже заразились «ура-патриотизмом»: И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев стали сотрудниками официозной газеты «Русская воля», А. Ремизов, С. Городецкий, Д. Цензор, М. Кузмин начали печататься в суворинском «Лукоморье».

Какую же позицию занял в эти годы Шмелев? Он не мог стать «пораженцем» хотя бы потому, что проводил в армию единственного, нежно любимого сына. Перед войной Сергей Шмелев был студентом 1 курса естественного отделения физико-математического отделения Московского университета. Ожидая призыва, он поступил в артиллерийскую бригаду, сдал экзамен на офицера в дивизионе и был отправлен на фронт. В 1916–1917 гг. он честно и мужественно сражался с немцами, испытав на войне все тяготы сурового армейского быта. Шмелев вспоминал об этом в письме И. Ильину 29 марта 1947 г.: «...отравлен газами (первыми!) на Стоходе, и — с мокрым платком у рта — командовал огнем. Ранен не был, но 2 раза серьезно был прострелен. Мы, конечно, мучились»[6].

О чувствах, которые испытал Шмелев, расставаясь с сыном, можно судить по одному из набросков к неоконченному роману «Солдаты» из истории Первой мировой войны. В этюде под названием «Проводы» изображен отец-полковник, провожающий в армию двух сыновей. Сам он после сражения под Карсом получил пулю, которая так и осталась у него под сердцем. Они прощаются в яблоневом саду, который посадил полковник, выйдя в отставку. Отец пытается скрыть от сыновей чувство страха за них и дурные предчувствия: «*Теперь*... один у нас сад ...Россия!, — сказал он поникшим голосом, и яблони затянуло паутинкой» (6, 393).

Отец любуется своими сыновьями, высокими, плечистыми, полными жизни, и тут же понимает, что мальчики, уходят, быть может навсегда, и не оставляют ему потомства: «Надо было... *след* по себе оставить» (6, 393). Война обрывает жизнь солдат и их близких: «Самая жизнь и есть. Но ... теперь все отрублено. *Там* — другое» (там же). И хотя отец наставляет сыновей («Помни ребятки, солдата береги, назад не смотри, зря голову не подставляй!»), его наигранная бодрость исчезает после их отъезда. «Пустыми показались ему сады. Вспомнил кузнечика... Пошел к дому. Стоял на террасе, зяблика слушал, думал. Садилось солнце — огромным кровавым шаром» (6, 395). Природа сопереживает мыслям героя, а солнце уже не играет на блестящих

новеньких ремнях и армейской форме сыновей, а превращается в символ страдания и крови.

Летом 1914 года к Шмелеву обратилась издательница петербургского журнала «Северные записки» с предложением «писать сколько угодно о впечатлениях от восприятия войны в деревне»[7]. Так родился цикл очерков «В суровые дни», которые печатались в этом журнале на протяжении второй половины 1914 и в 1915 гг. Шмелев жил тогда в Калужской губернии, снимая дачу в селе Оболенском Малоярославского уезда. Первые годы войны отразились в его очерках максимально достоверно: от тайных знамений, в которые охотно верит темное деревенское население, до похоронок, идущих с фронта, и возвращающихся домой искалеченных войною кормильцев. Крестьянская Россия переживает войну как народное бедствие, мучительно пытаясь понять, каков же будет «оборот жизни».

Первый очерк цикла называется «На крыльях» и, действительно, отражает бодрое настроение первых дней войны. Летят и летят на запад красные поезда, провожаемые надеждами на победу России, молится деревня на Николу Чудотворца, отправляет на фронт мужей и сыновей и кричит им вслед «Ура-а!». Калужская губерния далеко от врага, она спит пока спокойно. Но автор уже не может уснуть. «Совсем глубокая ночь, скоро начнет светать. А все громыхает и громыхает по мосту, спешит, спешит. Спешит Россия, летит на широких крыльях с широких своих просторов на потревоженные границы. Шумит и шумит железной гремью. И болит сердце, хоть верит и твердо знает, что после великих бурь приходят долгие, незакатные дни» (8, 274).

В очерках «На пункте», «Лошадиная сила», «Развяза» — живые зарисовки первых месяцев войны. Со всех деревень тянутся к городку крестьянские телеги, едут на призывной пункт мужики, запасные, еще недавно служившие в армии. Все захвачены «большой и тяжелой думой» о том, что ждет их впереди, поэтому лица сосредоточенно-деловиты. «Нет радости, но нет и тревоги. Мужики-отцы хмуры. У них, кто идет на войну, — не наигранная выправка стойкости. Да, с такими именно лицами входят в церковь» (8, 276). Ни ругани, ни песен нет среди провожающих. Все слушают маленького кондуктора, который рассказывает, как много поездов уходит на фронт. «Вся Россия зашевелилась… Ночью антилерия прошла… сто вагонов!» (8, 277).

В том же уездном городке сдают в армию «лошадиную силу»: «Глядят из рядов вороные, саврасые, гнедые, бурые, всякие. Тут

и клейменые, и без тавра, лопоухие и со стрельчатыми ушами, с головами добрыми и строгими, и с побитым плечом, и со всяким изъянцем, и стройные полукровки, и сытые, лохмоногие — волостных богатеев, и такие, что не дотронешься до морды, и крохотные лошадки-мыши» (8, 281–282). Подробный перечень пород, выразительные портреты мужиков сдающих своих коней, складываются в общую картину народной беды, нагрянувшей на Россию: плачут лошади, храпят и бьются, не желая входить в вагоны, плачут и хозяева, расставаясь с ними. Война — беда общая, перед ней все равны: владелец коннозаводства в золотых очках и фабрикант, владелец тяжеловозов, цыган и чахоточный мужик, сдающий низенькую лошадку с прорезанными ушами.

В этих очерках Шмелев выступает как непревзойденный мастер портрета с натуры, колоритной зарисовки, касающейся всех сторон народной жизни, как светлых, так и темных. Герой очерка «Развяза» — лихой кровельщик Василий, алкоголик и тиран, который зверски избивал мать и жену, пока его не взяли в армию. Его уход — для них «развяза», о чем они давно просили Господа. Но война изменила Василия, в письме с фронта он просит простить его и не помнить плохого. Перед лицом близкой смерти забываются все обиды. Обе женщины прощают непутевого, посылают ему «родительское, свое, матернее благословение» и сообщают, что нет у них на него обиды.

Очерк написан от первого лица: это к Шмелеву приходят крестьянки с просьбой прочитать письмо с фронта, сам автор предлагает старухе Настасье и ее невестке Марье написать ответ сыну. Их фигуры увидены его глазами: старуха, сухая, сгорбленная с жилистыми бурыми руками, покрытыми болячками и следами от ожогов. «Голос у ней разбитый, напоминающий звяканье треснувшего горшка: по груди били; едва-едва видит белый свет: по голове били и много плакала. Невестка ее не придурковата, какой ее считают: запугана она, и пугливая душа ее где-то бродит — вне жизни, Она больше молчит, крутит пальцами и глядит в землю» (8, 287). Повествование от автора перемежается скупыми репликами женщин: «Поклон от меня пропишите...– сказала первое свое слово Марья и замолчала, — стала опять смотреть в пол. И вдруг заплакала тонким-тонким, нутряным стоном. Бабка толкнула ее и сказала:

— Вздумала чего... в чужом месте.

Марья зажала стон» (8, 290).

В очерке, который по природе своей документален, Шмелев достигает высот художественного мастерства, хотя пользуется лишь нарративом. Реальные картины жизни русской деревни пропущены через его душу и сердце и поэтому дают такой эффект. Можно сказать, что, подобно философу Б. П. Вышеславцеву, писатель придавал большое значение «философии сердца», которая рассматривалась им как умение почувствовать и изобразить жизнь сквозь призму чужой боли, чужого страдания. Рассматривая социальные проблемы в свете христианской любви и сострадания, он постигал тайны духовного своеобразия русского человека, в том числе простолюдина. Шмелев не раз признавался, что всегда слушал свое сердце — оно писало.

В работах «Значение сердца в религии» и «Вечное в русской философии» Б. П. Вышеславцев поставил вопрос о сердце как философско-эстетической категории, об «открытой глубине человека» и органе религиозного опыта[8]. Он писал: «Наконец, в сердце помещается такая интимная скрытая функция сознания, как совесть...»[9] О «философии сердца» писали также И. Ильин и С. Л. Франк. В соответствии с моральными заповедями христианства Шмелев тоже опирался на категорию совести, которую, как многие мыслители Серебряного века, считал национальной чертой. Пытаясь определить своеобразие русской души, М. Волошин воскликнул в поэме «Россия»:

Зато в нас есть бродило духа — совесть —
И наш великий покаянный дар,
Оплавивший Толстых и Достоевских,
И Иоанна Грозного. В нас нет
Достоинства простого гражданина,
Но каждый, кто перекипел в котле
Российской государственности, — рядом
С любым из европейцев — человек[10].

Работы Вышеславцева, как и поэма Волошина «Россия», стали известны Шмелеву в середине 1920-х гг. Однако уже в годы Первой мировой войны у него сформировалась своя «философия сердца», которая станет одной из основ его эстетической программы на всю жизнь. В отличие от многих, писатель не отдал дани «ура-патриотизму» в своих военных очерках, но попытался показать русский народ на войне таким, как он есть. Знаток деревни и внимательный наблюдатель, он воспроизводит и особенности речи мужика (надоть, антилерия, кольки, развяза, иделает, ослобонили), и его тяжелые думы об овсах и картошке, о

семье, которая остается без кормильца, и домашний быт в полуразрушенных нищих деревнях, и неприглядную внешность героя. При этом главное внимание писателя обращено на внутренний мир человека, его переживания, если даже они внешне почти не проявляются.

Вот одно из многих описаний набора в армию в очерке «На пункте»: «Под березами одиноко сидит старуха, повязанная до глаз. Крутит соломинку на коленях. За ней свесилась белая голова лошади и дремлет, опустив седые ресницы». Старуха ждет, возьмут ли сына, который пошел на призывной пункт. «Из-под серой теплой кофты комом выпирает поддернутая синяя с красными цветочками юбка, порванные шерстяные чулки на других чулках и широконосые башмаки, какие-то сиротливые, стоптанные. Лошадь в дремоте потряхивает седой головой. Должно быть, и старуха седа. Совсем наклонилась к коленям, а узловатые худые пальцы все вертят соломинку и надламывают ногтями» (8. 278).

Душевное состояние старухи передано с помощью одной единственной детали — соломинки, которую она крутит и крутит в пальцах. Портрет красноречиво свидетельствует о нищете и убогости ее жизни, о безотрадной старости, которая будет еще тяжелее, если возьмут на фронт сына. Финал этого эпизода как будто светел: мужика «ослобонили» от воинской повинности, так как у него нет одиннадцати зубов. «Не гожусь сухари жевать...» — говорит он с усмешкой. Но читатель не испытывает радости: оказывается, мужику челноком раздробило на фабрике челюсть и выбило зубы. Неизбывно народное горе, где даже несчастье превращается в счастье.

За всеми подобными эпизодами отчетливо вырисовывается фигура самого рассказчика, который переживает трагедию народа как собственную, прочувствовав ее не умом, а сердцем. В очерках «Ожидание», «Под избой», «За семью печатями», «Максимова сила», «Мирон и Даша», «Лихой кровельщик» изображена русская деревня в 1915–1917 гг. Идет год за годом, а война не кончается. Возвращаются в деревню искалеченные на войне мужики: лихой кровельщик Василий, потерявший ногу, красавец Мирон, у которого после контузии развилась смертельная болезнь, погибает молодой барин, офицер-кавалерист. Голос автора становится все печальнее и глуше. «Бывают такие томительно-долгие непогожие осени. Так же тяжелы и мутны серые дни ожидания», — замечает Шмелев (8, 291).

Деревня ожидает писем без марок — с фронта. Ожидает, затаив боль, потому что писем нет уже давно, а в последнем говорилось, что скоро повезут на линию огня, на позицию. Ожидают газет, смотрят на них беспокойно и тревожно: «Война! Жалей, не жалей — все ложатся, такое дело. Плохо, что на чужом поле ложатся» (8, 294–295). «Вот она, война-то, что иделает! Думано ли, гадано ли!» Война захватила всех «длинной, все цапающей рукой» (8, 292). По воскресеньям у железнодорожного переезда собирается толпа, люди ждут, когда пройдут поезда с фронта: вдруг мелькнет в полураздвинутой двери санитарного вагона родное лицо. Даже ночью, когда проскакивает на большой скорости почтовый состав, его ждут, надеясь на чудо. Льет и льет дождь, порывами налетает холодный ветер, а две бабы с раннего утра стоят на переезде, кутаясь в платки. Не хотят добежать даже до укрытия, боятся, что быстро проскочит поезд, и они прозевают. «И никакого замирения... и никакого замирения... — вздыхает одна из баб» (8, 296).

Шмелев постоянно выступает в очерках как живой свидетель происходящего. Он стоит рядом с бабами, хоронится от дождя и тоже пытается разглядеть что-то сквозь мелькающие забрызганные дождем стекла. «Гудит далеко по ветру. Это на дальней остановке, еще не скоро. Все смотрят. Густая серая полоса дождя, как исполинская основа, протянулась наискось, от неба к земле. Ничего не увидишь сквозь эту плачущую пелену» (8, 296). Тональность повествования определяется эпитетами «серый», «унылый», «невеселый». Природа грустит вместе с людьми: хлюпающие дороги «совсем развихлялись», лужи морщатся в багровых закатах, избитые ветрами березы безнадежно роняют свои зыбкие плакучие ветки, пышные рябины как будто залиты свежей кровью, сизо-багровый закат напоминает кровь с дымом.

В деревне тоже беда за бедой. После начала войны запечатали семью печатями чайную, где бойко торговали водкой, — сухой закон. Мужики стали травиться политурой, одеколоном, самодельным «портевейном». Вынули из петли столяра Митрия, пропил свою душу печник Иван, сгорел портной Василий Рыжий, помер Максим, после которого осталось одиннадцать детей. Замечательные мастера, которые могли сшить фрак и сделать терракотовый камин, теперь превратились в «человеческие черепки» и делают только гробы да кресты на кладбище. Показывая одну за другой человеческие судьбы, Шмелев рисует картину полного развала крепкого крестьянского быта, вырождения и за-

пустения деревни. Даже священник видит вокруг лишь «самоотравление, разорение хозяйства, сквернословие, неуважение к сану и положению и всевозможные болезни» (8, 320).

В рассказе «Оборот жизни» Шмелев подводит итог: «Крепко и глубоко зацепила невиданная война» (8, 321). Кажется, что жизнь в деревне катится по накатанной колее, но это только внешнее впечатление, а если вглядеться, Россия стала иной. Слушая рассказы Митрия, которому недолго осталось жить, автор размышляет о сокровенной тайне жизни и смерти, о характере русского человека, принимающего все с рабьей покорностью. «Вся жизнь позади…а какая жизнь?! Вся она у него оставила черные следы свои на побитых и синеватых шрамах и желтых мозолях на руках, в грустных глазах. И кругом грустно и тихо. Стоят крестцы нового хлеба. И они грустны. И грустны осенние рощи в позолоте» (8, 325).

Судьба России и судьба народа рассматриваются Шмелевым с помощью «философии сердца», сокровенного понимания души человека. Герой его очерков — русский мужик, знающий тяжкий труд и ратный подвиг, спокойно идущий на смерть. В рецензии на цикл очерков «Суровые дни» Л. Андреев писал: «Нет в этом мужике прекраснодушного народничества, ничего он не пророчествует и не вещает в даль, но в чистой правде души своей стоит он, как вечный укор несправедливости и злу, как великая надежда на будущее»[11].

Надежда на будущее была и у Шмелева, восторженно приветствовавшего Февральскую революцию. 14 марта 1917 г. вместе с делегатами Московского совета солдатских депутатов он как корреспондент газеты «Русские ведомости» поехал в Сибирь за освобожденными политическими заключенными. Свои впечатления он передал в цикле очерков «В Сибирь за освобожденными». В поезде едут люди, захваченные «впервые, может быть. пробудившейся политической мыслью», полные радостных светлых порывов, отражающихся в лозунгах «Да здравствует братство!», «Заря свободы русской да озарит весь мир!» Но есть и другой лозунг, который водружает коренастый пехотинец из числа солдатских депутатов: «Месть тиранам!»

Шмелев наивно верит, что народ на крутом переломе истории, действительно, стал свободным. Он восклицает: «Так вот она, какая Россия! И чем дальше, — крепче и крепче веришь, что это она, самая подлинная, вскрытая внезапным порывом не желающей умирать жизни. Россия — не неведомый, таинственный

сфинкс, не темная сила, что пойдет ломить и корежить, нет, это Россия прекрасная, которую знали и глубоко чуяли Достоевский и Лев Толстой» (8, 351). Шмелев испытывает великое счастье, выступая на митинге перед народом. Он видит, что простые люди верят в новую правду, ждут настоящей свободы, «земли и воли». На вокзалах поезд встречают с красными флагами, у многих на груди красные ленточки, писателю кажется, что праздник надолго заменит обычную жизнь. Шмелев призывает идти в народ, учить его и самим учиться. Но мудрые слова пропагандистов (референдум, национализация, кооперация, самоопределение, пропорциональное представительство) не доходят до толпы. Один старик, подняв ногу в обледенелом лапте, кричит оратору: «Всю Расею разули. Лапотки три целковых... Хлаг веселый, а ноги мерзнут» (8, 359).

Поезд забирает в Сибири освобожденных и мчит обратно. 2 апреля 1917 г. его пассажиры справляют первую Пасху в свободной России. Но праздник тут же омрачается страшным известием. Выясняется, что в Святую ночь произошло зверское убийство: бандиты на станции Тайга вырезали целую семью из пяти человек. И Шмелев снова начинает сомневаться, сможет ли народ правильно распорядиться свободой, которую получил. Чем ближе надвигается Октябрь 1917 года, тем мрачнее звучит его голос. В письмах сыну, отвечая на жалобы юного офицера, мучительно переживающего развал армии, дезертирство, отмену дисциплины под влиянием антивоенной пропаганды, Шмелев высказывает свое отношение к происходящему. 3 августа 1917 г. он пишет: «Мне больно за народ. Он не виноват. Он так много и теперь терпит. Только всё трудные экзамены ему закатывают: то держали на месте тысячу лет с завязанными глазами, то сразу сняли повязку, открыли свет на сто дорог, и по какой идти — не могут указать. Да еще по итало-англо-санскритски с ним разговаривают» (8, 8).

В статьях, напечатанных в газетах «Власть народа», «Русские ведомости», цикле очерков «Пятна» Шмелев продолжает рисовать картинки с натуры, воспроизводя речи пропагандистов на митингах, споры в казармах.

«— Вы как понимаете анархизм и какой?

— Анархизм не против государственности! — кричит ефрейтор.

— Армия — не партия, не с.-д.! Там и сила мужицкая! Земля!!

— Я веду в атаку, кроют двадцатидюймовыми... а мы запутались в политических дискуссиях! Это хуже колючей проволоки!» (8, 387).

Шмелев все напряженнее вглядывается в новый лик России, мужицкий, солдатский, бунтарский. Восторг от первых месяцев Свободы сменяется у него опасением, что ее белоснежные одежды будут замараны, что разруха и анархия погубят страну. Он видит, что народная Русь всколыхнулась: мужики из деревни приходят в город, чтобы поступить работать на фабрику, фабричные бегут и становятся работниками на земле, солдаты и матросы рассуждают о демократии. Люди пытаются понять смысл новых непонятных слов, искажая их. «Обощаствление, исплоатация, баржуй», — слышится в спорах. «Теперь слова заместо оглобли, башку прошибать!» (8, 417).

В очерках «Веселый разговор», «Обощаствление», «По мелководью» Шмелев воспроизводит ожесточенные споры, которые возникают повсюду, где скапливается народ: в вагоне, плотно набитом людьми, на пароходе, севшем на мель. За ними угадывается желание простого человека понять, куда же клонится «оборот жизни», получит ли он «землю и волю» или ее нужно отбирать силой. Жизнь запутывается все больше. В рассказе «Суд Соломона (чего ждет земля)» выясняется, что на заливные луга претендуют не только крестьяне, поверившие во власть Исполнительного комитета, но и фабричные, идущие по лугам на работу, и монастырские, которым луга когда-то принадлежали, и прежний владелец-помещик, и даже городские мещане. В спор вмешивается старик Вострый: «Проглотите вы, говорю, друг дружку, а луга-то, земля-то правды ждет, а не крови!» (8, 402).

Во всех очерках, написанных накануне октября 1917 года, среди многоголосья, воспроизведенного с максимальной правдивостью, слышится трезвый голос самого автора. Монолог, диалог, спор на митинге или в людном помещении становятся у Шмелева средством выяснения правды-истины, которая у каждого своя. Тем не менее во всех произведениях звучит какой-нибудь голос, выражающий мнение писателя.

Рассказ «Книжный человек» построен на диалоге автора и старого книжника из Замоскворечья, которого Шмелев знал с детства. Речь идет о государственном устройстве и надвигающейся революции. Иван Гаврилович, прочитавший все книги Мишле, Карно, Шлоссера, Бокля, Спенсера, Карлейля и Маркса, считает, что история развивается по собственным законам. «Мо-

нархия держится на чести, деспотия — на страхе. И ни одно государство не может удержаться на… жадности. И еще на равенстве надо. Но как понимать это равенство?» (8, 460). Он жалуется на упадок нравов, всеобщее оглупление и разврат, «швыряние народных денег». И хотя собеседник утешает его: «Ничего, Иван Гаврилыч, перекипит, сплывет пена…», он сам чувствует омерзение от дурацкого хохота обывателей и визга граммофонов, от уличного хамства. В его голове звучит «подлый мотив развратной бабы, от которого не было сил отмахнуться, он въелся в самую середину мозга <…> Стало легче: подавил его успокаивающий перезвон часов старого монастыря» (8, 465).

Последние строки рассказа — выражение мыслей самого Шмелева. До октября 1917 года он и вправду верил, что все обойдется, что Россия начнет строить новую жизнь по законам справедливости и совести, а народ нужно терпеливо учить и развивать. Большевистский переворот оказался для него неожиданностью. О его отношении к идеологии социал-демократии можно судить по письму Сергею Шмелеву от 9 сентября 1917 г.: «Большевизм, эта политическая крайность, не совпадает с анархическими силами жизни. Руководители большевиков слепы государственно. Для проведения идеалов нового республик<анского> строя в жизнь — нужна страшная любовь к родине, к народу в целом, а не к отд<ельному> только классу. Это слова Монтескье. И они глубоко верны»[12].

В июне 1918 г. Шмелевы уехали в Крым и поселились в Алуште, неподалеку от дачи С. Н. Сергеева-Ценского, с которым подружились еще во время отдыха летом 1917 года. С ними был и сын, демобилизованный из армии по состоянию здоровья. Однако Сергей пробыл с родителями недолго, т.к. осенью 1918 г. его забрали в Добровольческую армию. Служба окончательно подорвала здоровье юноши. Шмелев вспоминал в письме к И. Ильину 29 марта 1947 г.: «…в Добровольческой армии всего повидал мой мальчик! Бился на бронепоезде под Асхабадом, чудом спасся из красного “кольца”, отступая (путь подорвали большевики), сами белые сожгли бронепоезд и отступали в кольце красных диких туркмен! Собирался командир застрелиться, но Сережа удержал его… и спаслись!»[13]

В Крыму Шмелев сотрудничал в газетах «Юг» и «Юг России», где печатались его рассказы «Березовая роща», «Письмо лейтенанта», «Пушечное вино» и др. В них писатель вновь обращается к сказу от лица персонажа — старого приятеля, из-

вестного журналиста, английского лейтенанта. Воспроизводя особенности их речи и душевного склада, писатель продолжает художественную линию, начатую в «Человеке из ресторана». Однако эти рассказы носят на себе отпечатки сурового революционного времени. Описывая дивную березовую рощу, необитаемый остров, где под звонкими светлыми деревьями растут особенные грибы, живут дятлы и кукует кукушка, герой рассказа «Березовая роща» поет гимн частной собственности, своей собственности. Он утверждает: «Чувство собственности, трудовой собственности, — особенное свойство человеческого существа. Это сила облагораживающая, если ей, как вообще всякой силе, поставить предел. Это — своего рода радий» (8, 514).

Вспоминая слова друга через три года, Шмелев пишет: «Где теперь мой приятель и его золотая красавица? Ее, конечно, давно срубили, чтобы спасать от холодной смерти заблудившийся у ста дорог коллектив, раньше не боявшийся холоду. А Аким-пчеловод? Померзли и его коммунисты-пчелы, эти коммунисты-слепцы, неведомо для кого работавшие» (8, 515). Текст рассказа распадается на две части: лирическому описанию волшебной рощи противопоставлен приземленно бытовой рассказ солдата Кузьмы о том, как под Курском «коммунии наводить стали». Всех поселили в господском доме, перестроенном под казарму и велели жить «сообча, поровну». «Я своей воли хочу», — возмущается Кузьма. «Лучше в Америку куда, на вольный воздух...» (8. 516).

Шмелев резюмирует: «Ну, Кузьма дорос до личности, его трудно в оглобли взять. Он дорастет и до поэзии моего приятеля, и до “красоты труда”, и до чудесного человеческого сознания, что все ручьи стекаются в великое море жизни» (8. 517). Как мы видим, в первые послереволюционные годы Шмелев еще верил в жизнь, в простого человека и его творческие возможности. В 1919 г. этой веры уже не стало. 2 августа 1919 г. он пишет А. Б. Дерману: «Понимаете ли, жизнь не наладится. Таков наш народ, что хоть улицу им мети. И долго будут им мести, пока эта метла не измотается или пока метельщики не потеряют охоты. А самые страшные метельщики — убитые Богом г.г. левейшие социалисты. И все же: кровь (гениальный прогноз Толстого в сказочке об Ив<ане> Дур<аке>), но отчасти»[14].

В 1919 г. Шмелев написал цикл сказок, в котором намеки на актуальные события времен гражданской войны в Крыму сочетаются с сатирико-юмористическим и одновременно трагиче-

ским осмыслением происходящего. Герои сказок «Преображенский солдат» и «Матрос Всемога», получившие после революции «полную слободу», не могут использовать ее на пользу людям, т.к. запродали бесам-интернационалистам «свою русскую честь-совесть». Всемога, который и впрямь поверил лысому бесу, что ему «недалеко до Бога», начал действовать так: «все начальство прекратил, корабль утопил», золотыми кольцами, браслетами, часами разжился и пошел гулять-погуливать. Войдя в кураж, он не замечает бедствий народа, может убить ребенка, ограбить банк.

Преображенский солдат тоже не может найти себе дела «на слободе»: на самокатах досыта накатался, по дворцам на пуховых постелях навалялся, винца всякого попил заморского, на Питер с аэроплана плевал. «Уж чего-чего не пытал гвардеец преображенский: и стекла сапогом бил, и фонари из монтекристы резал, и суконце господское в вагонах обдирать принимался, и… На чугунного коня у вокзала лазил, а настоящей радости нет и нет!» (8, 567). А когда ему стало страшно, вспомнил про Николу Угодника, хотел помолиться да лампадки-то не нашел: ее сапогом разбили. Так Шмелев изображает свободного русского человека, поверившего, что теперь «все дозволено».

В сказке «Веселый барин» писатель уверяет, что все беды русского народа начались из-за того, что правящим классам было наплевать на его нужды. Всю жизнь веселый барин только ел, пил и посвистывал, пока не пришла беда: все его капиталы пропали, бриллианты украли. Пришлось ему идти узнавать свою судьбу к Мартыну Задеке. А тот, посмотрев на небо в трубу, все объяснил: беда случилась из-за того, что слишком сладко барин жил, слишком много жрал, вот «земновесие» и изменилось. Но недолго новые «цари-короли» будут править: «скоро и им-то самим несладко будет, опять на свою планиду перестегнут» (8, 581).

Колоритный простонародный язык, сказочный сюжет и счастливый конец напоминают русские народные сказки. Однако у Шмелева в сказках, как правило, есть второй глубинный подтекст. Сказочная символика дополняется злободневной, политической. Бес, одолевающий героев, это большевики, производящие над Россией кровавый эксперимент, революционер Мутный — один из бесов Достоевского, Ванюшка — русский народ, которого сбивают с пути иностранцы и иноверцы, Матрена Ивановна — Россия-матушка, Карл Иваныч — немец-смутьян Карл Маркс, «холера мозговая» — большевизм.

Трагедию русского народа писатель переживает прежде всего как кризис нравственности, торжество вседозволенности, бесовское наваждение в обществе, отвернувшемся от евангельских заповедей под влиянием большевистской пропаганды. Он верит лишь в белое воинство, которое может спасти страну. В сказке «Степное чудо» Россия изображена в виде умирающей бабы, которую грабят все, кому не лень: жадный мужик, корыстолюбивый солдат, лихой матрос. Спасают ее только воин, который «Родину шел-искал», и святой Николай-Угодник. На крик воина «С нами Бог!» отзываются не люди, а братья во Христе.

Среди крымских произведений Шмелева выделяется аллегорический рассказ «Голос зари», написанный 3 марта 1920 г. и переписанный рукой С. И. Шмелева. Писатель посвятил его сыну, т. к. хотел оставить ему завет слушать «голос зари» даже в те дни, когда «помутились люди, ожесточилось сердце». Старый татарин Али услышал слова Пророка, говорящего: «Не обманет голос зари». Повинуясь этому голосу, он распродал все свое имущество и скупил на базаре пшеницу. А когда пришли плохие времена («Дух Смерти вынул из человека сердце», а люди «стали лить кровь, как вино, и ценить слезы дешевле соли»), он начал печь хлеб и продавать его беднякам по дешевой цене. Али не слушал проклятий, которыми осыпали его другие торговцы на базаре, не жалел даже собственного сына, делая так, как велел голос зари.

Этот голос отомкнул ему сердце, народ стал благословлять Али за доброту и милосердие, а после смерти хоронили его всем миром как святого. Своему сыну Али оставил завет, написанный на белой стене углем: «Все огни земные погаснут — не угаснет огонь в светильнике Аллаха!» Доброе сердце — самая большая ценность в мире, несравнимая с деньгами и богатством. Шмелев входил в самую страшную пору своей жизни, свято веря в собственную «философию сердца». Б. Вышеславцев писал: «Человек “без сердца” есть человек без любви и без религии, безрелигиозность есть в конце концов бессердечность. Неправда, будто существует какая-то безрелигиозная сердечность в форме гуманности. Самые большие преступления были оправданы декламациями о любви к человечеству в духе Руссо и Робеспьера»[15].

В период Октябрьской революции Шмелев размышляет о добре и зле, силе духа и власти оружия, вине и ее искуплении и приходит к выводу, что с помощью насилия нельзя осуществить вековечную мечту о социальной справедливости (рассказы

«Убийство», «Голуби» и др.). Писатель изображает замутившееся от гнева народное море, в котором под влиянием большевистских агитаторов растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия. Растление духа народа Шмелев считает самым страшным из преступлений, особенно если этим занимаются люди, лишенные чувства кровной связи с Россией. Носители новой «интернациональной» веры были в глазах писателя убийцами именно потому, что отвергли христианские заповеди и забыли о совести. «Философия сердца», исповедуемая писателем, не позволяла ему принять и оправдать «проклятый чертополох», людей без родины и чувства патриотизма.

[1] Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. М.: Искусство, 1993. С. 116.

[2] Публицистика Горького в контексте истории. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 292.

[3] Горький М. Полное собр. соч. Письма. Т. 11. С. 137.

[4] Там же.

[5] Публицистика Горького в контексте истории. С. 274.

[6] Переписка двух Иванов. Т. 3. С. 108.

[7] Черников А.П. Проза И.С. Шмелева. С. 168.

[8] Путь. 1925. № 1. С. 79.

[9] Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк, 1953. Глава X «Значение сердца в философии и религии».

[10] Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 304.

[11] Русская воля. 1917. № 8, 9 января. С.7.

[12] ОР РГБ ф. 387. К. 9. Ед. хр. 24.

[13] Переписка двух Иванов. Т. 3. С. 108.

[14] Литературное обозрение. 1997. № 4. С. 31.

[15] Русские философы. Антология. С. 321–322.

ГЛАВА IV

ТРАГЕДИЯ ШМЕЛЕВА, ПИСАТЕЛЯ И ЧЕЛОВЕКА

В судьбе И. С. Шмелева поворотным моментом стала трагическая гибель сына в 1921 г. Сведения о смерти Сергея Шмелева противоречивы и скудны. Все, кто писал об этом, опирались в основном на поздние свидетельства В. Н. Муромцевой-Буниной и Ю. А. Кутыриной, воспоминания Шмелева и его письма. В статье «Трагедия Шмелева», опубликованной в 1956 г. в эмигрантском журнале «Возрождение», Ю. А. Кутырина призналась, что все усилия узнать правду о смерти С. И. Шмелева, выяснить, когда и где его похоронили, оказались безуспешными. Шмелеву так ответил уполномоченный ЧК С. Ф. Реденс: «Чего вы хотите? Тут в Крыму была такая каша!»[1] Действительно, с июня 1918 г., когда семья Шмелевых переехала в Алушту и поселилась в маленьком домике на вершине зеленой балки, она оказалась в эпицентре событий гражданской войны, испытав все ее ужасы.

В 1918–1920 гг. Крым не раз переходил из рук в руки: большевистскую республику Таврида сменило Первое краевое правительство во главе с генералом М. А. Сулькевичем, поставленное германскими оккупантами. Пришедшие следом англо-франко-греческие «союзники» уступили место Добровольческой армии и Второму Крымскому краевому правительству во главе с С. С. Крымом. В 1919 г. вновь пришли большевики, но и они не удержались под натиском белых армий Деникина, Слащева, Врангеля. Только в ноябре 1920 г. остатки врангелевских войск покинули Крым, перешедший под власть Крымского революционного комитета во главе с Бела Куном и Крымского областного комитета РКП(б), который возглавила присланная из Москвы Р. С. Самойлова (Землячка). 27 ноября был образован Особый отдел Крыма, получивший полномочия бесконтрольно распоряжаться человеческими жизнями. С этого момента началась расправа со всеми, кто хоть как-то был причастен к белому движению.

Размах красного террора, направляемый из центра, был настолько велик, что полностью перечеркнул все обещания амни-

стии белым офицерам. Вместо подписанного 12 сентября 1920 г. Лениным, Калининым, Троцким и другими «Воззвания к офицерам армии барона Врангеля» в действие вступил приказ № 4 Крымревкома, в котором говорилось: «Все офицеры, чиновники военного времени, солдаты, работники в учреждениях Добрармии обязаны явиться для регистрации в трёхдневный срок. Не явившиеся будут рассматриваться как шпионы, подлежащие высшей мере наказания по всем строгостям законов военного времени». При этом новую власть не интересовало, что большинство оставшихся в Крыму добровольцев не чувствовало за собой никакой вины перед большевиками. Они были не кадровыми офицерами, а насильно мобилизованными вчерашними студентами, служащими, людьми свободных профессий. Именно таким был сын И. С. Шмелева Сергей.

В начале ноября 1919 года подпоручик-артиллерист С. И. Шмелев приехал к родителям в Алушту, получив отсрочку по болезни, и до конца марта 1920 г. лечился дома. Отравленный газами на германской войне, получивший туберкулез обоих легких, он как инвалид был демобилизован, зачислен в алуштинское комендантское управление и работал при городском квартирном отделе. Вечерами участвовал в работе местной театральной секции. Шмелев писал А. В. Луначарскому: «Мы имели бы возможность уехать, прямо скажу, но у меня не было сил покинуть родное. Тоже и мой мальчик. Он прямо заявил, — что бы то ни было, он из России не уедет»[2].

Мечтая в мирное время продолжить учебу в университете, С. Шмелев подчинился приказу, подписанному Бела Куном, и явился на регистрацию в Особый отдел города Феодосии. Это было 5 декабря 1920 г. 11 декабря Шмелевы получили от него письмо, а потом открытку, датированную 27-м декабря. С тех пор они ничего не могли узнать о судьбе сына в течение нескольких месяцев. Не помогали ни письменные обращения, ни просьбы, ни мольбы. Шмелев ежедневно писал друзьям и знакомым, умоляя помочь. Большинство этих писем долгие годы было скрыто в архивных спецхранах и только в 1990-х гг. XX века стало доступно исследователям.

4 февраля 1921 года Шмелев писал С. И. Гусеву-Оренбургскому:

«Дорогой Сергей Иванович,

ни словечка, ни отзвука не получил я от Вас на мой крик... Но я знаю Вас, отзывчивого товарища-писателя и добрую душу.

Должно быть, не получили или завалены делами. Дорогой мой, близкая душа, скажите, внушите мне, заклеванному судьбой, больному и теперь для меня самого жалкому осколку человека. Ибо осколок я, дребезг и дрызг — только. Где же тот сапог, который хрупнет по мне напоследок? Без сына, без моей единственной радости, из-за коей стоило жить, — ибо сын для меня была сила жизни, и родной жизни, мой чистый, ни чужой кровью, ни слезой, ни горем ничьим не запятнанный мальчик, дававший мне силу жить и работать. Больная любовь моя это? Повышенная чувствительность? Не знаю, нет, не болезнь и не чувствительность, а свет, без коего я бессилен и слеп для жизни.

Я его дал жизни и ему дал жизнь, и себе как-то. Все мои радостные и трудные дни с ним связаны. Без него их нет, будто и не жил я. Без него — темень и пустота. Это не слова, не словами я говорю, а болью кровной. Если бы мне сказали — вот ты теперь до конца дней будешь на грязи проезжей дороги под вечным дождем с зари до зари бить щебень, но сын с тобой будет, или даже где-то живой будет и ты его никогда не увидишь... Я готов. Клянусь — готов я на это. Господи, дай же мне его, безвинного! Где он?

Дорогой С. И., вдумайтесь в смысл моего крика! Чутошную часть боли моей возьмите, только чутко подержите на сердце. Вы можете. Вы чуткий. Вам известна эта сила — переживать жизни других людей. Вы поймете, что я не могу жить так. Если бы я сумел рассказать Вам жизнь мою, всегда полную тревог и больных предчувствий! Скорбную жизнь мою. Мы, трое, маленькая семья, прожили жизнь очень маленькую, очень тихую, но в ней было столько маленьких, наших, радостей, над которыми бы улыбнулись люди орлиного полета. И вот, нам, маленьким, нанесен удар молотом несоразмерным. Мой мальчик... за что его отняли? За то, что против воли томился, взятый на войну, на борьбу, от которой был так далек своей тихой душой. За то, что, радуясь, что теперь кончилась эта гражданская война, остался на родине, веря, что ему найдется в ней труд — учиться, работать честно? Я не соберу мысли, они рвутся и путаются. Вот уже два месяца мы страдаем, ожидая выхода, не зная, где сын, что с ним, жив ли, больной, забытый нами.

На днях я получил от Галлопа сообщение, что сын увезен в Харьков уполномоченным особого отдела Южфронта Данишевским... Когда и зачем — не знаю. И верно ли это? Может быть, это тоже одна из легенд, которых было так много? Может быть,

уже и нет нашего мальчика? Как узнать? И можно ли навести где и какие справки? Не знаю. Я не занимаю никакой должности. Я не способен сейчас к работе. И мне нет возможности поехать в Харьков. С.И.! Поищите возможности узнать что-нибудь. Если сын жив — нам надо к нему. Только я буду молить Вас, других через Вас, уехать нам в Харьков. Да неужели же мне, старому и больному писателю, не дадут этой ничтожной милостыни? Пусть затребуют меня в Москву. Пусть дадут мне там работу. Какую угодно... Пусть в раба превратят меня, в верного раба. Есть еще огонь под пеплом. На конопатку-то я ведь еще годен? Если из меня, из моей силы писательской уже нельзя добыть строительного материала, то хоть на мусор-то я, на щебень-то я гожусь еще? В посыльные-то, в гвоздики-то еще годен? Я и на гвоздики готов, на все готов, лишь бы сын жил. Мое в нем, своего у меня не осталось ни пылинки. Скажите Москве, может быть, меня туда потребуют. Я, может быть, еще на что-нибудь сгожусь. Здесь, у моря, у чуждого мне моря, одинокому, с женой, больным нам, — очень трудно, очень одиноко. Покровительства прошу, ибо, как раздавленный, живу я здесь без цели, без надежды, в глухой стороне.

Меня задавили кошмары моего больного воображения. Я не хочу остаться в татарской земле. Здесь все — могильно. Море уже не море, а холод водной пустыни. Горы — не горы, а камень мертвый, кипарисы — ужас ночной, печаль дневная. Солнце — глаза болят, колет оно сердце... Не полегчало мне на юге, слабею я, боюсь погибнуть в земле татарской. По Руси, по родной, мягкой земле тоска. Та мягкая земля возрастила меня, сына моего дала мне. Эта земля — взяла. Скажите на Москве, что я, старый, больной русский писатель, — умоляю, если жив сын там, вернуть меня на мягкую Русь, на мою, еще не всю высказанную, не всю рассказанную, не всю оплаканную и взлелеянную мною.

Еще есть чудеса, — если бы дали их выявить в слове родном! Знаете ли, я ношу в себе боль, и в боли любовь — сказать о мягкой земле весенней Руси! Я поэму ношу, пусть не дадут умереть в земле татарской.

Скажите Горькому — стыд ему будет, если даст погибнуть. Скажите всем, кто еще носит любовь к великому слову русскому, что я мучаюсь великими болями за сына, что я ношу в сердце еще невысказанное! Скажите, что я никому еще не продавал души своей, своего пера, никому не служил, что я до сего дня — вольный, свободный писатель, слушающий Бога своего, свое

сердце. Что я не знаю истины утвержденной, что я — лишь свидетель жизни и бытописатель, что я вбираю в себя, чтобы, претворив, смешав с кровью сердца своего, отдать. Дайте мне остаться свободным писателем. Я своими работами не вливал в жизнь зла, я звал лишь к любви. Я страдал только — знают же читавшие меня, кем я болел. Если хоть не за друга, то и за недруга не сочтите меня. Ну, хорошо. Я буду писать, если сын жив. Я буду писать только для детей. О птицах буду, о солнце, о Боге, в мире разлитом. Я о мягкой земле, о Руси буду писать или думать. Здесь, в татарской земле, я испытываю влияние токов, как бы электрических. Они добираются до сердца и колят его. Здесь и зимой грозы. Недавно я слышал гром — у меня все внутри выворачивается. А может быть, это разлука с сыном так действует? А может быть, это Русь меня притягивает — зовет громом со своих равнин, еще снежных, но скоро зеленых?

Дорогой С. И. Мой сын тоже Сергей Иванович. Я плачу. Мой мальчик никогда не будет большим, т. е. уже не будет... Господи, если бы почувствовали там, на Москве, как можно плакать человеку, у которого уже нет сил плакать. Когда настает ночь, татарская, морская, каменная, глухая ночь, одинокая и бесконечная, и мы с женой, осколки семьи, раздавленные горем и страхом, сидим молча у печки, смотрим и думаем — плачем, когда кусок кожи, остаток от сына, от его работы — он шил нам обувь — когда этот кусочек попадает на глаза, или его пуговка, или его строка в моей рукописи, или его полотенце... мы кричим оба. Слышите ли, мы кричим, мы хотим умереть. Иногда я слышу его голос. Сын. А потом снова день и тоска, и надежда, и легенды...

Ну, Горький же отзовется! Мне кажется, что я могу потерять нить мысли. Ну, хоть звук бы о сыне, из Москвы, куда я писал дважды. Спасите! Я не бо́юсь голода, лишений. Добрые люди еще не дают умереть. Мне безвестные люди — если написать о них — сколько я добрых людей узнал! — дают — кто молока, кто чего...

Я боюсь, не напрасно ли уже живём мы, и не в легендах ли черпаем надежду за сына. С. И.! Последний раз пишу. Мне уже не к кому писать. Скажите Бонч-Бруевичу, что ли. Может быть, из моих книг что-нибудь осталось в душах... Хоть за это — крупицу бы участия уделили. Как я унижен, как я обижен! Как я раздавлен! Всю жизнь не находивший покоя человек. Пролетариат российский найдет в моем прошлом творчестве и о себе

слово-боль. Его именем прошу — верните сына или развяжите душу. Невозможно болеть дольше. Жду слова-зова из Москвы. Или пусть скажут — пропади ты, личина несчастная! Если бы Вы хоть на день приехали ко мне. Вам это легко — только побеспокоиться. Но тогда Вы постигли бы пропасть, в которую я вот-вот упаду. Не бойтесь горя нашего. Мы его зажмем. Вы не увидите слёзы, Вы лишь услышите душу. Очень важно, если бы Вы могли приехать ко мне. Мы Вас будем кормить лепёшками. Жена печёт, иногда я пеку. И чай есть, и пшеница. Родная душа, осветите тьму, в коей мы живем. Я не получил письма, которое будто бы послала Вера Абрамовна, по словам Галлопа. Будто бы сына кто-то видел в Харькове. Это легенды? Родной, отзовитесь, приезжайте. Я в ужасе. Доходит до сердца. Кто-то отравляет нас токами (Вы не знаете!). Я борюсь с собой. У нас в семье наследственность ужасная. Мы все погибаем от этого проклятого электричества. Брат погиб, сестра... Теперь до меня. Но я борюсь и не хочу верить. Это только остатки наследственности. И потом — прошло время — мне доктора говорили, что лечили Корсакова, — мне уже 48 лет. А 48 лет это уже 5 лет за пределом для того, чтобы уже не бояться этой проклятой наследственности. Вот только головные боли и упорная рвота на днях. Может быть, воспаление мозга начинается! Я скорей бы узнал о мальчике, пока не покрыла тьма голову, душу мою! Ведь тогда я уже ничего не буду знать. Меня повезут, меня закупорят. Я этого боюсь — не говорите никому. Я еще здоров достаточно. И самое важное, что я критически отношусь к себе, ибо боюсь. Это главное. Приезжайте же, ведь я давно не знаю друзей, их голоса. Скажите В. Абр. Рабинович (ул. Фабра, д. Иоффе, Почт. Двор), что я не получал ее письма. Спасибо ей, родной, за заботы.

Мы живем в снах и легендах. Кто-то передал слух, что моего мальчика какая-то дама видела в Харькове, говорила с ним?! Но письма я не получил, в котором будто бы об этом сообщает В. Абр. Слышу совсюду, что те, то другие мои друзья едут в Москву. Все уедут, уедете и Вы, а мы — останемся, и уже никто нам не скажет о сыне. О, не забывайте нас. Я так растерялся, так разбит душой, что не могу найти слов. Извините Вы мои расстроенные, больные нервы — такое бессвязное всё пишу всю ночь. Боли меня преследуют. Пропала моя сила писательская. Я теперь не вызову ни одного образа. Я бледен в мыслях и слове. Простите.

Ваш Шмелев»[3].

Гусев-Оренбургский не мог ни помочь Шмелеву, ни отозваться на его письмо, т.к. в 1921 г. он был выслан из Крыма как один из лидеров эсеровской партии. Все меньшевики и эсеры подлежали депортации, ибо большевики стремились обеспечить себе большинство в руководящих органах управления. Не дошла просьба Шмелева и до управляющего делами СНК В. Д. Бонч-Бруевича. Что касается известия, которое пришло от крымского общественного деятеля А. Г. Галлопа и В. А. Рабинович, оно оказалось ложным. Член Реввоенсовета К. Х. Данишевский не увез С. Шмелева в Харьков: приговоренный к смертной казни 29 декабря 1920 г., он сидел в Виленских казармах феодосийской чрезвычайки, дожидаясь расстрела. У Шмелевых оставалась надежда на Горького, который всегда относился к писателю с большой теплотой и высоко ценил его произведения, особенно повесть «Человек из ресторана». 9 февраля 1921 Шмелев написал Горькому:

«Дорогой Алексей Максимович,

два письма писал Вам — в декабре и январе — ни отзвука. Затерялись?.. Пишу третье, последнее, с трудом собираю остатки душевных сил. Отзовитесь же, брат-писатель! О правде плачущей, о муках непосильных пишу и писал Вам. Откликнитесь, человек, на человечий вопль-вой. Не можете не откликнуться. Уэллсу писали, защищая смысл здравый, отстаивая “человеческое”. Я о сверхчеловеческой муке пишу — кричу — умоляю. отзовитесь. У меня сына взяли на суд, увезли в Феодосию в начале декабря, и вот до сего дня бьюсь, не могу узнать, где он и что с ним сталось. Больного сына, единственное дитя. Я уже писал Вам, но повторю.

Сын мой, Сергей, 25 л., был подпоручиком-артиллеристом в германскую войну (раньше студентом). Был отравлен газами на Стоходе, лежал в госпитале в Ровно, в мае 1918 года прибыл в Алушту, больной, где мы последние годы жили (я тоже больной, уже 17 лет). В декабре 1918 г. *был мобилизован* Крымским правительством (документ при деле); мотали его до конца октября 1919 г., когда он, разбитый, кровохаркающий, перенесший 5-е воспаление легких с плевритом, вернулся к нам в Алушту. Ему давали отсрочки, он жил в семье до конца марта 20 г., но не мог уйти в отставку — не давали, не было каких-то правил. Дали ему 3 категорию, 2 разряд — служи на мирном положении. И с апреля 20 г. он причислился к местному комендантскому управлению. Знали, что он инвалид, и служба его сводилась к заседани-

ям в городском квартирном отделе. Его знали все как тихого, всегда скромного человека: кто бы мог сказать о моем чистом (скажу прямо — святом!) мальчике что-либо плохое. Никаких проявлений политической нетерпимости, национальной вражды — никогда, ничего. Вы мне поверите, таким сыном я гордился, да. Ибо это был, действительно, сын, за жизнь которого (для матери) лучше бы взяли мою жизнь. Верите мне? В конце октября 21 г. мы, трое, остались в Алуште, веря, что ничего не может угрожать нашему сыну. На его совести — ни слезы, ни стона, ни капли крови — ничьей. Вы мне поверите? Мало того — я и сын мой не раз помогали другим избавиться от гонений. Сын явился на регистрацию белых офицеров, объявленную Советской властью. Все говорили об амнистии! И вот началась наша Голгофа. Долго писать, не скажешь всего. За сына поручилась местная коммунистическая ячейка, ее секретарь. Командир бригады (9-ой, 3 дивизии, 4 армии) Райман, видя, что мальчик больной, взял его с собой в экипаж — довез до Судака, сын два-три дня жил у него как добрый знакомый, отдал ему все документы, и сын поехал в Феодосию свободно, явился в Особый Отдел 3 дивизии — 11-го декабря и... конец. С этого времени я не имею никаких сведений. Правда, я имею открытку от 11 декабря, полученную 8 января. Сын пишет, что, больной, сидит в Особом Отделе и ждет... уже 6 дней. И ничего больше не знаю верного. Ни телеграммы, ни хлопоты, ни просьбы многих — узнать, где мой Сережа — ничего не может помочь. Вот уже два месяца с половиной М. Волошин, Вересаев, Гусев-Оренбургский, Выставкина, Бровцина, Рабинович-Иоффе, А. Галлоп — все люди влиятельные, частью партийные — ничего не могли узнать. Я умолял, бился об стенку головой, я *униженно* просил, ибо уже все силы иссякли и душа пустынна — молчание. Дали из Феодосии справку: Сергей Шмелев увезен уполномоченным Особого Отдела Данишевским в Харьков. И только. Когда и зачем? И через два-три дня телеграмма чья-то: «Сережа жив-здоров. Феодосии». А через день письмо Вересаева: «Ничего нельзя узнать, говорят: у нас в списках не значится». Что это? Пропал человек. И мне не могут сказать, не хотят сказать. А ведь это рядом. Ведь стоит Симферополю, начальству, запросить Феодосию (ведь телефон есть!) — и в полчаса все бы узналось. Нет! Для нас создали пытку, и мы медленно умираем вот уже 2 1/2 месяца. Да, Алексей Максимович, — умираем! Каждое утро встречает нас усмешкой — м.б.,

узнаете. День убивает страшным отчаянием, болью несказанной, кошмарной. Знаете, что я давно бы убил жену и себя, если бы еще не последняя искра — узнать, что сын? А, м.б., еще жив. А ночь добивает: завтра еще день будет, и много, много еще дней. Ах, Алексей Максимович! Если бы я мог написать Уэллсу об этой своей муке, незаслуженно присужденной мне! Если бы я нашел силы дать понять Вам хоть 1/100 наших сверхчеловеческих болей! Но у меня истекла душа, омрачилось сознание. Я кошмаром тянусь в жизни и уже не верю, что это жизнь. Знайте, я готов всю жизнь сидеть в грязи придорожной и бить щебень с зари до зари, только бы узнать о сыне! Мы гаснем в муках, в сознании полного безумия и угнетенности страшной. Мы как зачумленные. Нам избегают писать, запуганы люди. Есть же еще добрые, кому правда дорога еще, они стараются облегчить наш кошмар. В память, м.б., тех радостей, которые могли давать мои книги. Вы не представляете, Алексей Максимович, как угнетена человеческая душа. Вы в центре этого себе не представляете. Вы многого не представляете себе. Напишите Уэллсу, что русский писатель, которого знают и англичане, и немцы, и французы, — мой “Человек” переведен на эти языки, — должен питаться подаянием! Ему дают 1/4 фунта хлеба (на него и жену) и то не каждый день! за которым он должен идти больной за две версты. Что из симпатии к нему ему дают бесплатно лекарства, ибо у него ни копейки! Что у него отняли единственного, ни в чем не повинного сына, и, м.б., убили. Что ему об этом не говорят уже 2 1/2 месяца — дергают душу! Напишите Уэллсу, Алексей Максимович, что русский писатель, страдания пролетария, парии, лакея человеческого передавший с болью, получил от пролетариата в благодарность — пытку перед концом дней своих. Нет, не от пролетариата и во имя пролетариата. Люди простые, имеющие душу, они понимают мои страдания, наши боли, мои и матери. О, если бы Вы видели, как мать ночи плачет беззвучно!

Как бьется головой, как мы стонем-воем в земле татарской, у глухого моря! Без надежды, забытые, вычеркнутые. Люди простые, имеющие душу, делятся с нами последним. Незнакомые, они приносят молока, муки. Рыбаки от себя дают остатки своего улова, им скудно отданные. О, если бы Вы могли узнать все о нашей жизни! Вы заплакали бы, Алексей Максимович, Вы ни минуты не замедлили бы подать нам руку. Я верю в Вас. Вот почему я в третий раз пишу Вам, отчаявшийся во всем. Во мне

убиты возможности творчества — а они были — это больше, чем убить тело мое. Душа убита, душа замордована, стерта. Кому нужны эти боли? Что они создать могут? Что из них создать? На что пустить? Ну, если бы моими муками можно было бы хоть одного человека досыта накормить, — ну, я бы почувствовал хоть слабое утешение. Но я знаю, что мои, наши боли делают больно многим, которые нас любили. Отзовитесь, Алексей Максимович, заклинаю Вас всем, что дорого Вам, молю Вас — откликнитесь! Не дайте потерять последнее — веру в человека. Я стою на краю, скоро, чую, уйду я с этого света. Сил не хватит... Скажите, напишите — кому не знаю — Бонч-Бруевичу, Луначарскому, Троцкому или Ленину, б.м., — не знаю! — скажите им: правду человечью спасите! Правда кровоточит, сердце в живом человеке режут! Обвиняю кого? Нет, просто в грохоте разрушения и созидания не слышно человеческого вопля. Но у Вас ухо тонкое. Вы услышите. Вы — большой, не можете не слышать, не можете не почувствовать.

Ведь так просто — одно распоряжение запросить о моем сыне, дать мне узнать истину. И если сын-инвалид еще жив, если ему нельзя вернуться в Алушту — нам бы дали возможность выехать к нему, или в Москву, потребовали бы меня с матерью, прислали бы пропуск или мандат, чтобы мы, больные, могли приехать. Трудно получить пропуск даже в Симферополь, ибо у меня нет законного мотива поехать — я не служу. Но, б.м., я еще гожусь, если сын жив, для какой-нибудь работы. Я слышал, Вы отдали много сил, чтобы сделать положение писателя в Советской России лучшим. М.б., и я получу право на некоторое внимание. Я каким был, тем и остался — только писателем, сердцем живущим. Я сохранил свое перо, не отдав его никому. Знаю и верю, что и Вы сохранили свое перо, всегда искреннее. И верю, что и душу Вы, что и любовь к людям, и боль от человеческого горя бережно носите. Примите мое горе, мои непосильные страдания в свою душу и поддержите: Вы тогда не забудете моего крика, моего отчаяния. Спасите нас от гибели, если не поздно. Дайте в последний раз взглянуть незаплаканными глазами на Божье небо, прежде чем сойдем в прах. Иногда я теряю мысли, я боюсь потемков сознания. Не дай же, Боже. Бедная моя Оля, моя подруга — жена, четверть века поддерживавшая меня. Она потеряла силы. У матери дитя взяли и не сказывают, что с ним сталось. У матери дитя взяли, Алексей Максимович! Криком кричу: услышите, услышите! Вот побегу по дорогам и буду кричать,

выть. Услышьте! Вы не можете не услышать, это ужас, если Вы не услышите. Ведь уж старики мы, Горький, с Вами! Ведь уже мудрость жизни вплывает в нас. А в мудрости — чистая неприкрашенная правда — сердце. К сердцу мудрого, Вас, обращаюсь — руку подайте, голосом отзовитесь, любовью к человеку откройтесь! Но только не молчите. Скажите — не могу, бессилен, но скажите. Чтобы хоть этой боли, равнодушия того, кому верил, не было.

Ваш Ив. Шмелев.

Все, что написал — сущая правда. Мой сын — невинен ни в чем! Он всегда хотел одного только — учиться. Он по складу души всегда был далек от борьбы, крови, зла. Верьте мне... Его заставили служить слепым орудием. И только. Повторяю: на совести ни слезы, ни стона братьев по крови, братьев по человечеству. Поверьте мне. За него могли бы поручиться все, кто только его знал в Алуште, где он безвыездно жил последние 12 месяцев. Его называли, знаете как? Тихий, как ягненок. Все время он отдавал нам — мне и матери. Ему чужда была военная среда. Он из иного теста, он рожден был для иной жизни. Он как был в чине подпоручика с германской войны, так и остался. Он — жертва. И я прихожу в ужас, что такому юному и тихому душой, такому чистому выпало на долю, может, страдание крестное. О. пощадите, Алексей Максимович, еще не угасшую надежду. У меня нет сил, будьте же сильны Вы, уделите мне крупицу Вашей силы. Вашего чувства к людям. И мы оба, я и жена, понесем Ваш образ глубоко в душе нашей. Молим, молим о помощи! Не может быть, чтоб только стены стояли вокруг, чтобы перестали люди слышать и понимать муки. Алексей Максимыч! Руки буду целовать, руки, которые вернут мне сына. Ив. Шмелев»[4].

Письмо Шмелева оказалось одним из многих, столь же отчаянных писем, получаемых Горьким в годы гражданской войны. Вся его переписка с вождями революции с августа 1919-го до лета 1921 г. представляет собой сплошной поток жалоб на необоснованные аресты и просьбы об освобождении невинных. В 1919 г., сетуя на размах красного террора, он писал Л. Б. Каменеву: «Изнемогаю под градом этих просьб. Когда же кончится сие?»[5] В начале 1921 г. количество такого рода хлопот возросло беспредельно. Горький был занят спасением жизни петроградских ученых, пытался помочь голодающим, выхлопотать разрешение тяжелобольному А. Блоку уехать за границу. Тем не менее он откликнулся на просьбу Шмелева.

Об этом свидетельствует его письмо В. Короленко от 28 февраля 1921 г., в котором Шмелев упомянут среди других крымских писателей, срочно нуждающихся в помощи. Горький пишет: «Поверьте, что я в достаточной мере усердно старался выяснить, где Ф<илато>вы, а также В. И. Дмитриева и еще некоторые лица»[6]. Можно догадаться, что среди «некоторых лиц» был и С. Шмелев. Далее Горький сообщил Короленко, что по поводу пропавших без вести писал и телеграфировал Дзержинскому в Харьков, но так и не получил ответа. В феврале-марте 1921 г. он неоднократно встречался с Лениным и Луначарским. По-видимому, итогом этих встреч стала телеграмма за подписями Председателя ВЦИК М. И. Калинина и наркома А. В. Луначарского, посланная в Крым, чтобы обезопасить жизнь и имущество живших там писателей (С. Сергеева-Ценского, К. Тренева, И. Шмелева, М. Волошина, С. Найденова и др.).

Эта телеграмма стала для них своего рода охранной грамотой. В марте 1921 г. Тренев писал Горькому: «...горячее вам спасибо за оказанное внимание, выражением которого была телеграмма высшей власти, оказавшая мне и товарищам — Ценскому, Шмелеву, Елпатьевскому — огромное облегчение в переживании кошмарных крымских дней»[7]. Сергею Шмелеву поддержка Москвы не помогла: пока шла телеграмма за подписью Ленина о приостановке расстрела, его уже расстреляли. Впоследствии сидевший вместе с ним в тюремном подвале, но чудом спасшийся доктор Шипин рассказал, что бессудную расправу над сыном Шмелева совершил известный своей жестокостью помощник начальника особого отдела 3-й стрелковой дивизии 4-й армии чекист И. М. Островский. Примечательно, что именно он спустя много лет станет чекистским «куратором» Горького во время его пребывания на даче в Тессели (Форосе). По-видимому, прав был В. Ходасевич, когда заметил, что среди большевистских руководителей у Горького были недруги (прежде всего Г. Е. Зиновьев), которые старались свести на нет все его усилия по освобождению заключенных. Он вспоминал: «Арестованным, за которых хлопотал Горький, нередко грозила худшая участь, чем если бы он за них не хлопотал»[8].

Пытаясь узнать о судьбе сына, Шмелевы поехали в Феодосию, где при содействии В. Вересаева собрали кое-какие справки, но и они не помогли. Над ними откровенно издевались или обманывали их, говоря, что сын жив, но его куда-то выслали. В Симферополе им тоже никто ничего не сказал. 12 марта 1921 г.

Шмелев писал наркому просвещения А. В. Луначарскому: «Мы, голодные, в мороз полуодетые, бродим по крымским дебрям, тычась из города в город, от порога к порогу, устрашаемые требованием пропусков, не имея крова и хлеба, мы ищем своего права, мы отыскиваем след сына, — и везде, везде одно и одно: «Идите туда, там знают, но, по всей вероятности, вам не скажут»[9]. После того, как из Москвы пришли две телеграммы (одна в симферопольский ревком), Реденс сказал Шмелевым, посмотрев дело их сына: «За *это* не могло быть расстрела». Это породило новые надежды и новые страдания. Шмелев писал Луначарскому: «У меня остается только крик в груди, слезы немые и сознание неправды.<...> У меня выветрилась душа»[10].

Нарком просвещения переправил письма Шмелева председателю ВЦИК М. И. Калинину, сообщив ему только 25 мая 1921 г.: «Его горькое послание по поводу судьбы его сына пришло ко мне с большим опозданием. Тогда же удалось добиться телеграммы за подписью Ленина о приостановке расстрела. Оказалось, однако, что сын его был расстрелян, да к тому же, уже, кажется, в январе. Посылаю теперь его новое письмо, тоже очень горькое. Посоветуйте, Михаил Иванович, может быть, Вы распорядитесь через ВЦИК расследовать дело. Думаете ли Вы также, что Шмелева, действительно, следует вызвать в Москву? Академический паек мы ему дадим. Вот только с квартирами у нас очень скверно, боюсь вызывать кого-либо. У меня уже полтора десятка людей ютятся по углам у знакомых. Нет квартир, а тут еще международные съезды. Что скажете?»[11]

Калинин ответил в тот же день: «Я думаю, что с квартирой *Шмелева* сделать можно, как ни трудно, но все-таки одну-две комнаты в исключительных случаях достать можно. Но вряд ли чем можно ему помочь по делу его сына; для нас ясны причины расстрела его сына, расстрелян потому, что в острые моменты революции под нож революции попадают часто в числе контрреволюционеров и сочувствующие ей. То, что кажется так просто и ясно для нас, никогда не понять Шмелеву. Во всяком случае, надо ему помочь. Москва, вероятно, его встряхнет немного, выдвинет целый ряд необходимых вопросов, что, в свою очередь, уменьшит остроту его постоянной мысли»[12].

Как бы то ни было, казнь Сергея Шмелева была предрешена хотя бы потому, что он был «не рабоче-крестьянского происхождения». Одного этого было достаточно, чтобы человека поставили к стенке. Судя по газетным сообщениям об ужасах крым-

ского террора конца 1920–1921 гг., которые собрал и систематизировал С. П. Мельгунов, за этот год было уничтожено более 100 тысяч человек. Живший в Коктебеле М. Волошин описал Феодосию в декабре 1920 г. в стихотворении «Бойня»:

Отчего пред рассветом к исходу ночи
Причитает ветер за Карантином:
«Носят ведрами спелые грозды,
Валят ягоды в глубокий ров.
Ах, не грозды носят — юношей гонят
К черному точилу, давят вино,
Пулеметом дробят их кости и кольем
Протыкают яму до самого дна»[13]

По просьбе Шмелева Волошин, знакомый с председателем феодосийского ревкома И. В. Гончаровым и другими чекистами (в Крыму его знали и красные, и белые), долго пытался выяснить судьбу С. Шмелева. Впоследствии он вспоминал: «Шли сплошные расстрелы. Вся жизнь была в пароксизме террора»[14]. Обо всем этом Горькому могла рассказать Е. В. Выставкина, которая ездила к нему весной 1921 г. по поручению Шмелева и Тренева. Попытки разузнать правду предпринимали многие: С. Иоффе, В. Вересаев, С. Сергеев-Ценский, М. Волошин, который мог получить пропуск для передвижения по Крыму и не раз бывал в Симферополе, где тоже каждую ночь хоронили молодых офицеров, закапывая еще живых в ров. Туда же в марте 1921 г. приехали Шмелев с женой. Здесь им, наконец, сказали, что сын расстрелян.

29 марта потрясенный Шмелев вновь пишет Горькому: «Моего единственного сына расстреляли. Безвинного, бессудно. Покровительство Москвы опоздало. Расстреляли с большим промежутком после приговора, т.к. сын был болен. Больного расстреляли. Вот уже 6 недель я бьюсь и тычусь, чтобы узнать хотя бы день смерти, чтобы носить в душе последний день жизни моего мальчика — напрасно. Мне не говорят. Мне удалось и о расстреле узнать только через посредственное лицо. Мне лишь сказали: да, верно. Мне не показали ни дела, ни мотивов. На мои заявления-справки, где я указывал на документы (они в деле) и на факты, лица, прикосновенные к делу казней, отвечали: за это у нас не приговаривают к смерти. Тогда за что, за что же?! Молчание. Я прошел тысячи управлений, отделов, застав. Я видел тысячи лиц, я подал сотни заявлений, я не мог задавить слезы — и я не нашел ни отзвука человеческого. Лица, которые могли бы

в полчаса дать точные сведения — отвечали на мои десятые хождения — пока ничего не известно. Скажите день! Место, чтобы я хотя бы мыслью простился с телом сына — ни звука. Молчат. Что это? За что? За что? Больного, ослабленного, безвинного, добровольно явившегося, поверившего власти и оставшегося на родине! Моя душа не может вместить ужас. Алексей Максимович! Это не один случай. Гекатомбы. Мы, писатели, в телеграмме председателя ВЦИК и Луначарского получили покровительство. Только благодаря этому я еще мог входить и просить, биться головой. Впустую. Завтра я возвращаюсь с женой в Алушту, на пустое место, на муку, чтобы найти силы надеяться отыскать какие-нибудь останки. Я не буду иметь могилы сына. Алексей Максимович! Совершилось непоправимое. Помогите мне узнать, за что убили, когда. День, день, число. Где тело? Отдать тело должны мне. Имеют право отец-мать знать день смерти своего ребенка! Доведите до сведения власти о моем желанье, о моих криках, о моем праве, о бесправии. Я мнил Советскую власть — государственной. Она карает, да. Пусть. Но, как всякая государственная власть, она должна карать по силе закона. Здесь, в деле сына, я этого не могу найти. По крайней мере, мне не говорят, за что? Я уже писал Вам о деле. Мой мальчик — не активник. Он был мобилизован, он больше года, больной, жил в Алуште, где его знали все, где ему местная партийная ячейка дала поручительство. И все же его взяли и... кончили. Вы не можете примириться с этим, я знаю. Вы — совесть человеческая. Вы выразитель и народной совести. Ибо Вы — писатель. Вы должны помочь правде. Мне нужно знать, что сына убили бессудно. Пусть мне скажут это. День, день, последний день его жизни! И еще просьба. Мне трудно выехать. Я прошу Вас помочь мне выехать, чтобы меня вызвала Москва, чтобы мне дали возможность беспрепятственно добраться. Мне и жене. Крым мне страшен, татарский Крым. Я болен, я без сил. Я прошу охранной бумаги, чтобы добиваться бумаг на отъезд. И в этом откажут мне? Или мои муки, мое горе, мой ужас не стоят внимания? Я должен быть в Москве, и я верю, что Вы поможете мне в последнем деле жизни. Помогите, Алексей Максимович. Я бессилен. Не получу, погибну.

Ваш Ив. Шмелев.

Исполнения приговора сын мой ждал более месяца!!? Больной!! Расстреляли в Феодосии, в Особом отделе 3 дивизии 4 армии. Приговор был будто бы 29декабря, расстрел: конец января??!»[15]

На письме Шмелева над словами «сына расстреляли» имеется помета красным карандашом рукой Горького: «3 марта». Видимо, наводя справки, он узнал именно эту дату смерти Сергея Шмелева. Известно, что 19 апреля он встречался с Дзержинским и Менжинским, которые могли дать точный ответ Шмелеву. Не приходится сомневаться, что в ОГПУ знали всё о «деле» Сергея. Не этим ли объясняется тот факт, что Дзержинский вскоре признал: крымские чекисты перегнули палку в своем усердии заколотить «наглухо гроб уже издыхающей, корчащейся в судорогах буржуазии» (из воззвания Джанкойской организации РКП(б)). По свидетельству В. Вересаева, в декабре 1922 г. он так ответил на вопрос, почему была устроена бессмысленная кровавая расправа над всеми офицерами, оставшимися в Крыму: «Видите ли, тут была сделана очень крупная ошибка. Крым был основным гнездом белогвардейщины. И чтобы разорить это гнездо, мы послали туда товарищей с совершенно исключительными полномочиями. Но мы никак не могли думать, что они так используют эти полномочия». Я спросил: «Вы имеете в виду Пятакова?» (Всем было известно, что во главе этой расправы стояла так называемая «пятаковская тройка»: Пятаков, Землячка и Бела Кун.) Дзержинский уклончиво ответил; «Нет, не Пятакова». Он не сказал кого, но из неясных его ответов я вывел заключение, что он имел в виду Бела Куна»[16].

Неизвестно, ответил ли Горький на это письмо Шмелева. Ответ вполне мог не дойти до адресата, если в нем сообщались сведения, неугодные крымским властям. Во всяком случае, Шмелев так и не узнал даты «3 марта». Днем смерти сына он считал 29 января 1921 г., т.к. именно в этот день ему приснился Сережа, лежащий в чистом белье. Ему в голову не могло прийти, что больного, приговоренного к смерти человека мучили не один месяц, а почти три! Тем не менее Шмелев продолжал добиваться правды. Юрист по образованию, он никак не мог смириться с мыслью о бессудной расправе над невинным человеком. Учитывая, что телеграмма за подписью М. И. Калинина помогла ему хотя бы в хождениях по «управлениям, отделам и заставам», 29 апреля он пишет заявление на имя Председателя Центрального Исполнительного Комитета РСФСР: «К Вам, Председатель ВЦИК, как к высокому представителю Советской власти, исполнителю воли российского пролетариата, обращаюсь я с настоящим заявлением, ибо мне никто, кроме Вас, не может помочь в самом горьком, самом важном и самом страшном деле жизни

моей. Вот уже 5 месяцев я добиваюсь узнать, что постигло моего единственного сына, единственное достояние мое, то, что связывало меня с жизнью и ободряло в работе, и не могу добиться. Дело в следующем. Мой сын, Сергей Иванович Шмелев, 25 л., бывший подпоручик артиллерии, бывший студент, живший в Крыму по болезни, отравленный газами в германскую войну, был мобилизован Крымским правительством в декабре 1918 г. И как больной, и как вовсе не сочувствовавший случайным, нарождавшимся на Руси правительствам, не опиравшимся на волю и желания русского народа, не принимал активного участия в борьбе против Советской власти. Что он был мобилизован, что он большую часть 2-<х> лет службы болел, а последний год полностью жил в Алуште — документальные доказательства этого должны быть в деле сына. Последний год сын, проживая в Алуште, состоял при комендантском управлении как представитель военного ведомства в алуштинском городском квартирном отделе. Отставки, несмотря на тяжелую болезнь, туберкулез обоих легких, ему не давали, обещая со дня на день. За этот год моего сына хорошо узнал весь город, и я уверен, что не нашлось бы ни одного человека — каких бы политических взглядов ни был он, кто мог бы сказать о моем сыне что-либо предосудительное в том или ином смысле. При эвакуации белой армии мой сын остался добровольно, как и я с женой, на родине, решив работать по мере сил для новой жизни в Советской России. Имея полную возможность уехать, мы остались, веря, что нам ничего не угрожает. И мы жестоко ошиблись. Несмотря на поручительство за сына местной коммунистической группы (документ в деле), несмотря на мои мольбы, на мое требование исследовать дело о сыне, больном, ни в чем не повинном, на месте в Алуште, где он жил больше года, несмотря на мои заявления, что я как писатель, давший родине свое лучшее, что имел, весь свой труд, свои книги, — известен центральной власти и буду просить ее покровительства для сына, — пусть повременят, не берут больного, единого, — сына взяли и увезли в Феодосию. Там разберут и отпустят! Меня уверили, что это — "формальность". Так нужно. Это было 3 декабря. После невероятных усилий я мог узнать лишь что 1) мой сын выслан куда-то в Казанскую губернию в половине февраля, 2) что 29 декабря состоялся приговор смертный, а расстреляли — убили сына гораздо позднее, т.к. он был болен. Что правда — до сих пор не могу узнать. Был ли суд или застеночная расправа? За что убили? Убили безвинного, больно-

го, чистого, за которого знающие его все могли бы поручиться, что никогда не был врагом. О нем знали только хорошее. Узнал еще, что сына томили в подвале, что он был лишен всего-всего, голодал, обовшивел. Я не мог видеться с ним — мне сказали еще в декабре, что увезен в Харьков. Мне мешали добиться правды. Только после Вашей телеграммы о покровительстве писателям, только после запроса из Москвы о деле моего сына, мне туманно сказали, что да, расстреляли. Когда, за что? Не сказали. За что? — спрашиваю я Советскую власть, казнили моего сына! За что томили? За что? Не найду ответа. Вас, т. Председатель, прошу: авторитетным расследованием пролейте свет на это дело. Дело не об одном моем сыне. Таких случаев слишком много... Не буду говорить, почему это важно. Правда нужна всякой власти, тем более власти молодой, новой, власти будущего, мирового. Прикажите, чтобы дело сына получило освещение. Чтобы мне сказали, был ли суд или застенок. Чтобы мне сказали, когда был казнен и за что сын мой, дабы я мог носить в душе память о последнем дне его жизни. Чтобы мне отдали труп сына, куда-то брошенный. Правда, что живет в душе моей, говорит мне: это твое право все знать о твоем сыне. Дело вершилось в Феодосии Особым Отделом 3-й стрелковой дивизии 4 армии. Все начальники особых отделов, с коими приходилось мне говорить, заявляли, ознакомившись с фактами: за это у нас не расстреливают. Где истина и кто виноват? Прошу: прикажите открыть правду. Это Ваше право. Это мое право — отца и матери»[17].

На это обращение Шмелев тоже не получил ответа. Так и не добившись правды, он решил покинуть Россию. Последнее письмо Горькому с просьбой помочь выехать в Москву датировано 14 июня 1921 г. Шмелев пишет из Алушты: «Дорогой Алексей Максимович, прошу Вас, во имя человечности, помогите мне приехать в Москву для устройства своих литературных дел и личных. Крайне необходимо. О сыне я имею самые ужасные вести, но... я все еще на что-то хочу надеяться. Я не могу оставаться в неведении. Пропал человек... Ни за что, когда, как? Суд ли то был или бессудье, расправа. Если бы я мог высказать Вам все, все, Вы, Алексей Максимович, поняли бы меня тогда и помогли найти правду. Я в Вас верю. Не хочу обмануться. Мне очень трудно. Горе мое не измеришь. Помогите прибыть в Москву, без задержки. Материальные условия жизни моей и Ценского очень тяжелы. Мы получаем паек: 1 фунт хлеба (чаще 1/2 и 3/4 в день) (последние две недели совсем не получали), 1 ф. соли,

1/2 ф. кофе-суррогата, 4 ф. дробленой пшеницы и 1/2 ф. табаку в месяц. Ни масла, никаких жиров. Мне не на что выменять или купить. Нужда крайняя. Достаточно сказать Вам, что приходится есть виноградный лист вареный... Но не это важно. Для меня важно быть в Москве, говорить с Луначарским, с Вами, с людьми. На окраине мы гибнем и духовно, и телесно. Я уже 5–6 писем послал Вам, — ни одного ответа! Что это? Не получили? Или... Я теряюсь. Мы с Вами не встречались, правда, но это не мешало нам товарищески и любовно относиться друг к другу. По крайней мере, Ваши письма ко мне всегда были проникнуты хорошими чувствами. Недоумевает и Сергеев-Ценский. Он дважды писал Вам. Это письмо — последнее мое обращение к Вам. Отзовитесь. Во имя высокого звания российского писателя, как и я пока еще имею честь быть и считать себя, — отзовитесь! Если бы Вы знали, как мы беспомощны и опустели здесь! Даже всегда крепкий Сергеев-Ценский упал духом и говорит — гибнем. Работать нет возможности. Дайте возможность приехать в Москву. Необходим вызов. Сделайте его. Мне с женой Ольгой, Ценскому. Мы не имеем ни гроша. За книги за эти 3–4 года я ничего не получил. Я не знаю, на что я поеду. Я сниму с себя последнее, что еще можно снять и поеду. Сделайте.

Ваш Ив. Шмелев»[18].

Но Горький уже не мог ничего сделать. В письме к Короленко от 13 июля 1921 г. он посетовал: «...если б Вы знали, сколько таких трагических писем читаю я, сколько я знаю тяжких драм! У Ивана Шмелева расстреляли сына, у Бориса Зайцева — пасынка. К. Тренев живет в судорожном страхе. А. А. Блок, поэт, умирает от цынги, его одолела ипохондрия, опасаются за его рассудок, — а я не могу убедить людей в необходимости для Блока выехать в Финляндию, в одну из санаторий. Не могу перевести из Крыма в Москву Тренева, Шмелева, Сергеева-Ценского, Деренталя — не могу вот уже третий месяц»[19].

Осенью Шмелев вновь обратился во ВЦИК и к Луначарскому, отправив письма с М. В. Фофановой, просил П. Г. Смидовича похлопотать «перед полномочной комиссией». 8 сентября 1921 г. он писал В. В. Вересаеву: «Едете вы в Москву, слышал я: “везут вагон писателей из Коктебели”. За Вас, как за последнее средство (простите) хватаюсь — помогите. В Москву не еду — не могу ехать, не могу оторваться от той земли, где жил с мальчиком последние дни его жизни<...> Москва для меня — воспоминания

счастья прошлого. Крым — страдание, но это страдание связано с самым дорогим в жизни»[20].

Шмелев писал Вересаеву всю осень 1921 г, жаловался на бедственное положение («Последний мой крик — спасите!»), сообщал, что не может писать, хотя творческие планы у него уже возникают, признался, что окончательно решил уехать из России. 13(26) ноября он писал: «Мне всегда были чужды и задания, и “политические грибки”, и анализы, и подходы. Таков характер», а 20 ноября (3 декабря) сообщил: «Мне нужно отойти подальше от России, чтобы увидеть все ее лицо, а не ямины, не оспины, не пятна, не царапины, не гримасы на ее прекрасном лице. Я верю, что лицо ее все же прекрасно. Я должен вспомнить его»[21].

Вскоре вызов пришел, и Шмелевы уехали в Москву. С Горьким они, по-видимому, уже не встречались, т.к. его самого по настоянию Ленина усердно старались отправить за границу. После смерти Блока и расстрела Гумилева, запрещения руководимого им петроградского отделения Помгола и ареста чуть ли не всех его членов он и сам пришел к выводу, что ничем не может помочь русской интеллигенции. У Горького открылся туберкулезный процесс, началась цинга, и 16 октября 1921 г. он уехал в Германию. Шмелевы прожили в России до 20 ноября 1922 г., когда навсегда покинули родину. Рана, нанесенная им, не заживала никогда. В эпопее «Солнце мертвых», описывая бесчинства красных в годы гражданской войны, Шмелев писал: «Я ничего не могу, а они все могут! Все у меня взять могут, посадить в подвал могут, убить могут! Уже убили!» (1, 476).

Но в глубине души он еще долго верил, что сын может быть жив, и очень тосковал по России. Приехав в Берлин, он написал Е. П. Пешковой 10 декабря 1922 г.: «Многоуважаемая Екатерина Павловна. Прежде всего — привет Вам и низкий поклон. Очень тоскую, и никакая заграница не в силах стереть мою печаль. Все еще живу мыслью, что вернусь в Россию скорее, чем думал, ибо нечего мне здесь делать и, кто знает, увижу мальчика. Не откажите напомнить А. Воронскому о моей просьбе к нему по делу о моем мальчике. Мне обещали навести справки в лагерях. Я — подавал заявление. А тогда бы я всего себя отдал России!

Крепко Ваш И. Шмелев»[22].

Обращение к жене Горького понятно. Е. П. Пешкова работала в то время в Политическом Красном Кресте, часто общалась с Дзержинским, спасала от смерти десятки людей, а у Шмелева

еще теплилась надежда, что сын может томиться где-то в лагере. Но чуда не произошло.

[1] Возрождение. 1956. №59, ноябрь. С. 133.
[2] Шмелев И. Родное. С. 132.
[3] Там же. С. 133–137.
[4] Там же. С. 137–141.
[5] Горький М. Неизвестная переписка. М.: Наследие, 1998. С. 239.
[6] Горький М. Собрание сочинений. Письма. Т. 13. М.: Наука, 2007. С. 163.
[7] Шмелев И. Родное. С. 142.
[8] Ходасевич Вл. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1997.С. 353.
[9] Лепта. 1993. № 2. libru/Классика.
[10] Там же.
[11] Там же.
[12] Там же.
[13] Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 275–276.
[14] Шмелев И. Родное. С. 144.
[15] Там же. С 144–145.
[16] Там же. С.145–146.
[17] Там же. С. 146–148.
[18] Там же. С. 148–149.
[19] Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 13. С. 206.
[20] Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996. С. 177–180.
[21] Там же. С. 186–187.
[22] Шмелев И. Родное. С. 150.

ГЛАВА V

МИР ВРЕМЕНИ И МИР ВЕЧНОСТИ

Трагическая гибель сына стала причиной глубокой депрессии Шмелева и поворотной точкой в его судьбе. Она предопределила не только решение покинуть родину и не угасавшую до смерти ненависть к советской власти. Вся его жизнь отныне разделилась на две половины: до и после смерти Сергея. 8 сентября 1921 г. Шмелев признался В. В. Вересаеву: «Все мои взгляды на жизнь людскую перестроились, словно мне — вставили иные глаза. Все, ранее считавшееся важным — уже не важное, великим — уже не то. Знаете ли, я сразу состарился лет на 1000! И многое, раньше звучавшее стройно, как церковный орган, — только скверная балаганная музычонка! И люди попали на глаза мои новые в новом виде, и как же пожалеть можно всё и всех. Увидал бы новое — и сказал бы новое и по-новому. И природу увидал по-новому.<...> И как же мне хочется указать человеку истинное местечко в мире и изменить кой-какие ярлыки»[1].

Впрочем, уже начиная с 1918 г., «кое-какие ярлыки» и даже ценности писатель подверг пересмотру. Восторг от общения с революционным народом прошел, как только Шмелев вернулся из поездки в Сибирь. В рассказе «Голуби», написанном в июле 1918 г., изображена Москва, которую увидел писатель другими глазами: обрывки вылинявших красных полотнищ на главной площади города, плакаты «во славу неведомого Интернационала», неряшливо одетые солдаты с винтовками на бечевках, представители новой власти «с тревожно-деловитыми лицами людей, не уверенных в себе, со шныряющими глазами...» (1, 436).

Изменилась и сама Москва: на Красной площади — «расстрелянные часы Спасской башни, мертвое московское время, башенки без глав, распоротые ворота, умолкнувшие зевы старых московских колоколов» (1, 437). И только голуби по-прежнему прилетают веселой стайкой к собору Василия Блаженного с надеждой, что их там, как прежде, покормит бабка Устинья с Теплых рядов. Живая сценка, которую писатель увидел на Красной

площади, передает его собственные мысли и чувства. То, что раньше было обыденным и привычным, теперь кажется ему очень важным. «И черная, как чугун, тяжелая рука Минина, указывающая на застенный Кремль, казалась теперь значительнее и чернее» (1, 436).

Москва в результате большевистского переворота оказалась, по мысли писателя, в руках новых захватчиков, которым не дороги национальные святыни и духовные ценности русского народа. Он изображает простых людей, плохо понимающих смысл происходящего, однако под влиянием большевистских агитаторов начинающих верить, что теперь «все дозволено». В них растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия, торжествуют самые темные инстинкты.

Результатом войны и революции стала не только экономическая разруха, но и моральное падение нравов. Носители новой «интернациональной» веры в глазах писателя — убийцы, именно потому, что они отвергли христианские заповеди, забыли о совести и убивают душу человека.

Герои рассказа «Голуби» — «товарищ», имеющий вид иностранца, солдат в затрепанной шинели, коренастый матрос с карабином на правом плече, увешанный гранатами, и господин в крылатке, типичный русский интеллигент. Их поведение и речи, которые передает Шмелев, свидетельствуют о его разочаровании в «героях» и в самой революции. «Товарищ», который, картавя, произносит «Русь» как «Гусь», пересыпает свою речь «истоптанными словами» («потенциальность узкоклассовых устремлений», «конгломерат наслоений»), называет Петра Великого «первым чиновником европейской марки», а Стеньку Разина — «зарей классовой дифференциации». Для него Кремль — лишь «глиняный символ русской нелепицы», колокольня Ивана Великого — «пожарная каланча», соборы — «бездарнейшие ящики».

Его охотно слушают и смеются солдаты, поддерживает матрос. «Эти всему поверят и … все забудут до вечера», — резюмирует автор. Народ, по мнению Шмелева, не знает истории, ему безразличны национальные ценности, было бы сейчас хорошо жить. Солдат торгует новыми калошами и табаком фабрики «Дукат», матрос лениво восклицает: «Наплевать на историю. Знаем, что …исплантация», а бородатый мужик ловит в силки голубей и продает их по рублю. Только интеллигент взволнованно возражает «товарищу»: «Да тут вся наша история, родное, русское! И земное, и небесное! <…>самая подлинная душа Рос-

сии, душа мятежная, ищущая, тоскующая, к небу всегда рвавшаяся из грязи, не сгинувшая ни в татарщине, ни в полячине, ни в наполеоновщине! Не налепившая чужих ярлыков!» (1, 442–443).

Казалось бы, это слова самого автора, протестующего против большевиков — «захватчиков», изменяющих жизнь на западную колодку с помощью марксистских «ярлыков». Но скрытая ирония по отношению к худощавому пожилому господину в крылатке и пушкинской шляпе, сквозит во многом: преувеличенной красивости его речи («тоска по правде», «ласка души народной», «светлая русская душа», «победный звон колоколов кремлевских», «аромат родины»), экзальтированном поведении оратора, реакции простого рабочего человека на его слова («Где власть, там и сласть, а людям в глотку нечего класть. А вы, господин, про Кремль! Кремль — учреждение каменное, старинное... чего ему сделается. О людях думать надо!» (1, 447).)

Это не только ирония, обращенная на либеральную интеллигенцию, десятилетиями рассуждавшую о светлой душе народа, но и самоирония, свидетельствующая о пересмотре ценностей, дорогих писателю. Не случайно в рассказе помимо господина в крылатке присутствует и сам автор — повествование ведется от первого лица. Впечатления рассказчика не во всем совпадают с мнением либерального интеллигента. Он с горечью сознает, что в совершившемся есть большая доля вины народа, который либо не понимает, либо одобряет действия новой власти. Загадочный сфинкс, каким казался народ русской интеллигенции, перестал быть таинственным, а стал реальным. Иными словами, октябрь 1917 года подорвал веру писателя не только в революцию, но и в народ.

Уехав из шумливой разрушенной Москвы в тихий уголок Алушты, Шмелев вновь начинает размышлять о человеке, его душе и национальной самобытности. В Крыму рождается одно из лучших произведений Шмелева — «Неупиваемая Чаша», в котором он пишет о народе и его судьбах, о духовных основах бытия человека. Рассказ о жизни талантливого художника, крепостного раба Ильи Шаронова развертывается на фоне прекрасной природы в уездной деревне или в романтической Италии. Воинствующему безбожию революции писатель противопоставляет христианскую основу народной жизни. Произведение стилизовано под древнерусскую повесть и насыщено элементами житийного жанра.

Сын крепостного Илья рос на скотном дворе «без всякого досмотра — у Божьего глаза», который спасал его от всех бед. Все издевательства, горести и искушения он преодолевал с помощью молитвы и, расписывая стены монастыря, благодарил Господа за данный ему дар художника. Илье являются видения, вещие сны, он слышит голоса, которые подсказывают ему, как жить. Посланный барином в Италию, он не соблазняется прелестями свободной жизни и новой веры. В сердце его постоянно звучат слова напутствия: «Помни, Илья, народ породил тебя — народу и послужить должен. Сердце свое слушай» (1, 399).

Сердце подсказывает Илье, ставшему замечательным мастером, что нужно вернуться на родину. «Помнил Илья тихие яблочные сады по весне, милую малину, как снегом заметанные черемухи и убранные ягодами раскидистые рябины. Помнил синие колокольчики на лесных полянах, восковые свечки ладанной любки, малиновые глазки-звездочки липкой смолянки и пушистые георгины, которыми убирают Животворящий крест. И снеговые сугробы помнил, вьюжные пути и ледяные навесы в соснах. Помнил гул осенних лесов, визг и скрип санный в полях и гулкий, как колокол, голос мороза в бревнах. Весенние грозы в светлых полях и ласковую милую с детства радугу. Бедную церковь видел Иван за тысячи верст, и не манили его богатые, в небо тянувшиеся соборы» (1, 402).

В Италии Илья стал человеком, а не рабом. Но голос родины оказывается сильнее и притягательнее свободной европейской жизни. Илья возвращается на службу к барину, талантливо расписывает сельскую церковь, изобразив знакомые лица мужиков в сцене Страшного Суда. Но крестьяне не понимают «красоты Господней» и не ценят его работы. Они по-прежнему дразнят Илью «маркизом», с издевательской усмешкой называют его барином, упрекают, что сидит на их шее. Только после его смерти, когда написанная им икона «Неупиваемая Чаша» начинает творить чудеса, Илью признают святым. «Год от году притекал к Неупиваемой Чаше народ — год от году больше. Стала округа почитать ту икону и за избавление от пьяного недуга, стала считать своей и наименовала по-своему — Упиваемая Чаша» (1, 433).

Можно сказать, что, пройдя обе стадии — идеализации народа и его развенчания, — Шмелев остался верен христианским заповедям и православной вере, которая утешала его в горе. Осенью 1921 г. он сообщил Вересаеву, что задумал две больших работы «Храм человеческий» и «Его Величество Лакей», добавив «Те-

перь хочу попробовать спеть в полный голос»[2]. 20 октября (2 ноября) 1921 г. он признается: «С большой ли, с малой буквы — бог (Бог) — он нужен писателю, необходимо нужен. Мироощущение на той или иной религиозной основе — условие, без чего нет творчества»[3]. Шмелев верит, что найдет в себе силы для большой работы о России, если уедет из страны, чтобы издали почувствовать ее «и, может быть, затосковать о ней, по-хорошему затосковать»[4].

Эмиграция углубила духовный кризис Шмелева, пережитый после расстрела единственного сына. Об этом свидетельствуют созданные в 1922–1924 гг. рассказы «Про одну старуху», «Крест», «На пеньках», «Свечка», «Сила», «Убийство», «Каменный век», повесть «Это было» и эпопея «Солнце мертвых». Некоторые произведения написаны от имени героя, находящегося на грани безумия, теряющего рассудок при виде кровавых событий войны и революции. Прерывистый ритм повествования, обилие инверсий и восклицаний, пространственные и временные сдвиги сближают их с экспрессионистской прозой. Реальные события гражданской войны в Крыму, увиденные глазами очевидца, предстают перед читателем во всем их трагизме. Жестокость, кровь, и голод, бесчинства властей отзываются в душе писателя отчаянным протестом против убийства любой жизни — будь то корова из рассказа «Про одну старуху» или целая семья, зарезанная в светлую пасхальную ночь.

Интересно сравнить эпизод из цикла очерков «В Сибирь за освобожденными» и написанный о тех же событиях рассказ «Убийство» (1924). В одном из сибирских репортажей под названием «Светлая ночь в тайге. — Буран. — Страшное. — Станция Болотная» мельком говорится о том, что беглые каторжники вырезали всю семью раненого солдата, который пришел на побывку с фронта. Сообщение об этом делает задумчивыми лица солдат, едущих в поезде. Но ошеломляет оно только Шмелева, отмечающего Пасху с освобожденными политическими заключенными. Тяжелый камень падает на его душу, вызывая давно мучившую мысль: сумеют ли большевики перестроить Россию на демократических началах, сумеет ли народ «принять новую жизнь и привести на землю воскресение и весну?» (8, 382).

Вспоминая об этом в эмиграции, Шмелев не сомневается, что обещанная новая жизнь на деле превращается в «каменный век». Он пишет о замутившемся от гнева народном море, в котором большевистские агитаторы «будят революционные чувства

масс». Обещая народу все — от бесплатной бани до социалистического рая на земле — они на самом деле обладают «потенциальным запалом в сторону террора и страшных до помрачения кровавых экзекуций» (2, 450). Идеологи национализаций, конфискаций, экспроприаций на деле не останавливаются перед массовым убийством. Это они, чуждые России «люди в пиджачках и мягких шляпах, в каскетках и инородческих треухах», безжалостно разрушают великое российское государство.

Писатель, сопровождающий поезд с освобожденными политкаторжанами из Сибири, наблюдает, как по пути вспыхивает и все больше растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия, выливаясь в выкриках: «Попили нашего поту кровушки!», «Бей-души их, злодеев проклятых!», «Смерть паразитам трудящихся масс!». Разжигая народную злобу, большевистские агитаторы еще не понимают, какой страшный пожар вскоре вспыхнет в России.

Шмелев считает их людьми, лишенными чувства кровной связи с Россией. «Часто совершенно чуждые ей по крови и духу, не знавшие и не любившие ее тысячелетней истории, ее не открывавшихся им недренных целей и назначений в мире, они выделывали-кроили ее историю, как хотели, нанизывая на своего идола-болвана изготовленные по мудрой указке Маркса все подходящие лоскутки, которые они смогли подобрать из богатейшего ее скарба» (2, 450).

Перечисляя имена идеологов международной и российской социал-демократии, Шмелев видит во многих из них потенциальных убийц по призванию: Л. Троцкий и К. Радек, Вандервельде и Бела Кун. Он упрекает их в пренебрежении к тысячелетней истории России, к гениям русской мысли и русских чувств, к национальной культуре и народному духу. В центре повествования — рассказ о Великой Субботе, страстном дне, когда люди с трепетом ожидают праздника Воскресения. Притихшие революционеры разговляются Пасхой, куличами в красных цветах и крашеными яйцами. Один из них спрашивает сестру-санитарку, почему она такая грустная. «Она пожала плечами, дернулась.

— Почему? У нас уже больше *не будет* Светлого Дня.

— У нас теперь все дни будут *светлые!* — лихо ответил матерый революционер.

— Как вы наивны и близоруки! — выкрикнула сестра. Или лжете сами себе. Что вы делаете с народом?! Вы его убиваете!» (2, 460).

Тема убийства развивается в рассказе от реального случая на станции Зима, где каторжане вырезали целую семью, до символического образа убиваемой и распятой России. «Поезд свободы», не заметив тревожного сигнала, поставленного в пути Судьбой, мчится вперед, и никому не приходит в голову, что вскоре произойдет «величайшее из убийств, еще неведомое истории, — убийство целой страны, убийство многомиллионного народа — растление его духа» (2, 461).

По сравнению с путевыми заметками 1917 года рассказ «Убийство» лишен черт конкретного репортажа с места события — о поездке Шмелева на «поезде свободы». В нем нет описания восторженных встреч революционеров с народом, митингов на станциях, нет и радостно-лирического авторского голоса, произносящего речи по дороге. Даже название станции, где произошла трагедия, изменилось: не «Тайга», а «Зима», что больше соответствует новой идее произведения. Семья солдата из пяти человек, убитая каторжанами, превращается в семью машиниста товарного поезда, зарезанную освобожденными. Убитых уже семь человек, в том числе «шурин-прапорщик» и заночевавший в доме неизвестный солдат. Шмелев подчеркивает, что убили «русскую трудовую семью русского трудового человека» (2, 461).

Иначе рисуются и портреты освобожденных. Вот один из них — бывший ткач из Иваново-Вознесенска, колыбели первых Советов: кретин с деревянным лицом, крепкими скулами и шишковатыми кулаками. Он «начал свой путь строителя “оазиса” будущей мировой революции с того, что купил в Иркутске десять фунтов зернистой икры (“дешево, по 2 рубли!”), потребовал себе, “не в пример прочим, отдельное купе 2 класса (многие требовали отдельное купе!) и с женой и сынишкой ел столовыми ложками эту икру, закусывая сладкой плюшкой и запивая мадерой”» (2, 457). На станциях он обращался к народу с призывом «берите землю у помещиков-кровопийц, а всем, приходящим к вам в шляпах и брюках, ломайте ноги!» (2, 458).

Так в рассказе «Убийство» сухой репортаж, умышленно усиленный отрицательными деталями, превращается в эмоционально окрашенный и идейно обоснованный обвинительный акт против большевистской власти, убивающей Россию. Как мы видим,

тема убийства неразрывно связана в творчестве Шмелева с целым комплексом морально-этических и религиозно-философских проблем. От раннего рассказа «Последний выстрел» до «Убийства» развивалась и усложнялась его собственная «философия сердца». В ее основе — вера в особые свойства русского национального характера и своеобразие его психики. Она звучит в конце рассказа «Убийство», где, отвергая *опыт,* поставленный над Россией социалистами, Шмелев выражает надежду, что в русском народе найдутся здоровые силы, которые возродят страну.

Одному из своих корреспондентов Шмелев писал: «Русский народ как бы создан для искания правды Божьей. Святой Владимир был лишь выразителем народного духа, приведя Русь к крещению. Русская душа жадно приняла свет христианства, которым озарились все стороны русского быта. И вот уже тысячи лет наш народ живет ради правды, ищет ее, падая и поднимаясь»[5].

В повести «Это было» Шмелев вновь воскрешает события Первой мировой войны, описывая события, которые он характеризует как «вихрь на грани безумия и смысла». Герой повести, контуженный немецкой миной капитан, которого откопали живым из «гроба», после госпиталя попадает в сумасшедший дом, где и развертывается действие. В рассказе от первого лица смешиваются реальность и вымысел, сон и явь, бред и факт. В сумасшедшем доме произошла революция, власть взял безумный полковник Бабукин, который арестовал и посадил в подвал всех врачей и обслуживающий персонал. Полковник уверен, что его облучают с Луны вредными «ультразелеными волнами», а на Марсе тоже поселились его враги. Полковник объясняет безумие планеты, на которой бушуют войны и революции, работой радиодвигателя дьявольской мощности. Двигатель работает на крови из двух огромных башен и насыщает ее звериной силой, убивающей все живое, а главное, омертвляющей души. Вообразив себя спасителем Земли, полковник готовится убить всех, кто ему не подчиняется.

Великая идея, родившаяся в мозгу безумца, ассоциируется в повести Шмелева с идеей всемирной революции, а полковник и его единомышленники — с большевиками. Повествование проецируется не только на современность, но и на классические произведения Н. Гоголя («Записки сумасшедшего»), А. Чехова («Палата № 6»), Ф. Достоевского («Записки из подполья»). Их пронизывает одна и та же мысль: кого считать сумасшедшим —

больного человека или больной мир, который все больше превращается в палату № 6. Бунт в сумасшедшем доме кончается полным поражением полковника Бабукина. Его связывают и снова сажают в палату, а врачей, с которыми он хотел расправиться, освобождают. Рассказчик размышляет: «Очищается человечество! Меньше и меньше будут мучить “во имя”... Скоро люди науки, люди трезвого смысла, давшие миру “толуолы”, откроют величайший секрет — заряжать человечество мозгом, тугим и крепким! Великое торжество близко» (7, 72).

Это последняя мысль рассказчика. Он снова теряет память и мучительно пытается вспомнить, было ли все рассказанное наяву. Мозги его не могут выдержать окружающей действительности, речь опять становится сбивчивой, судорожной, наполненной восклицательными и вопросительными предложениями: «Не сон ли это? Ничего не могу понять ...Уверяют, что это мое притворство, моя фантазия... что я *должен* знать очень многое! что *было на самом деле.* Или они за меня боятся? Хотят меня успокоить?» (7, 76). Поэтика Шмелева явно меняется, сближаясь с приемами, свойственными экспрессионизму.

Эта особенность творчества писателя еще более выразительно отразилась в повести «Солнце мертвых», принесшей ему всемирную известность. В письме адвокату М. Оберу Шмелев писал: «Свидетельствую: я видел и испытал все ужасы, выжив в Крыму с ноября 1920 по февраль 1922 года. Если бы случайное чудо и властная международная комиссия могла бы получить право произвести следствие на местах, она собрала бы такой материал, который с избытком поглотил бы все преступления и все ужасы избиений, когда-либо бывших на земле»[6].

Главным из этих преступлений для Шмелева был расстрел сына, без суда и следствия. Покидая родину, он унес с собой незаживающую рану от этой страшной потери и еще долго надеялся на чудо. Но в повести об этом прямо не говорится. В центре ее — трагедия всего Крыма и трагедия народа, который медленно убивают, физически и духовно. Реальные события периода гражданской войны в Крыму изображены в повести как гибель цивилизации, умирание всего живого и даже смерть самого солнца. Действие повести происходит в маленьком южном городке, прототипом которого была Алушта. Этот курортный поселок, шумный и пестрый, украшенный древней генуэзской башней, издавна привлекал людей ласковым морем и горячим солнцем. В повести Шмелева Алушта другая: нет шумливого базара, на

котором можно было купить всё, нет лихих фотографов и веселых отдыхающих, нет татар-проводников «в рейтузах синей диагонали, с нафабренными усами», нет щеголеватых фаэтонов.

«Смотрят в пустой песок выбитыми глазами дачи», сиротливо чернеют балки, засохли и пожелтели деревья, торчат сухие ветки виноградников, на которых не будет винограда. Шмелев пишет: «Я знаю, что в виноградниках под Кастелью не будет винограда, что в белых домиках — пусто, а по лесистым взгорьям разметаны человеческие жизни... Знаю, что земля напиталась кровью, и вино выйдет терпким и не даст радостного забытья. Страшное вписала в себя серая стена Куш-Каи, видная недалеко». По Крыму прошлась «железная метла» красного террора, и в Алушту вернулась «давняя жизнь пещерных предков» (1, 478).

Образ города Шмелев рисует, пользуясь приемами контраста: жизнь — смерть, шум — тишина, радость — горе. Он одушевляет камни, горы, дали, небо, саму землю, которая от дождей покрывается трещинами-морщинами и стонет от горя. Главные образы-символы, играющие сюжетообразующую роль — море и солнце. Синее-синее море теперь не ласковое и не доброе: в него бросают трупы расстрелянных, оно — только вода и камни. А солнце не просто смеется, оно смеется в мертвых глазах людей и животных, играет на стеклах кладбищенской часовни, пишет своими красками на погосте. «И на штыке солнышко играет» (1, 464). «Тощее солнце светит, больное, мертвое» (1, 630).

Солнце уже не является источником жизни, оно жжет и сушит, вызывает слезы, обманывает своим блеском, пирует на кладбище. Шмелев постоянно видит его в глазах умирающих: «Солнце! И в них солнце! Только совсем другое, — холодное и пустое. <...> Как оловянная пленка — твои глаза, и солнце в них оловянное, пустое солнце» (1, 481). Рассказ о гибели всего живого сопровождается постоянным упоминанием о солнце. Шмелев виртуозно сочетает реальные описания крымской природы, в которых солнце выступает как деталь пейзажа («Солнце за Бабуган зашло», «Солнце остановилось», «Солнце ушло за домик») и символику, в которой Солнце, будучи частью космоса, является онтологической сущностью, напоминающей о связи человека с небом.

При этом авторская позиция расширяется от функции простого свидетеля событий, увиденных им в действительности, до роли Иисуса Христа, принимающего на себя все страдания в мире. На заре рассказчик воочию видит человеческие лица уже ушед-

ших из жизни, угасающие глаза умирающих животных. «В тишине рождающегося дня-смерти понятны и повелительны для меня зовы-взгляды. Я сердцем знаю, чего требуют от меня они — уже нездешние… И перед этой глухой зарей, перед этой пустой зарей я даю себе слово: в душу принять их муку и почтить светлую память бывших» (1, 557). И опять о том же в главе «Конец концов», но уже с истинно христианской верой в грядущее Воскресение: «Я останусь свидетелем жизни Мертвых. Полную чашу выпью<…> Муку в себя принять и разделить ее с миром? А миру нужна ли мука? У мира свои забавы… Весна… Золотыми ключами, дождями теплыми в грозах не отомкнет ли она земные недра, не воскресит ли Мертвых? Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение — да будет» (1, 631).

Ожидание чуда не покидало Шмелева довольно долго. Племянница его жены Ю. А. Кутырина, у которой он поселился в Париже, вспоминала, что писатель встречался с врачом, который сидел с С. Шмелевым в тюремном подвале, записывал вещие сны о сыне, узнавал, кто именно убил Сергея. 21 мая 1942 г. он писал О. А. Бредиус-Субботиной: «…убил Сережу еврей, начальник ЧК… фамилия Островский (псевдоним?) из Никополя». Только спустя два десятилетия он признался ей: «Нет Сережечки… сестра милосердия одна, полюбившая его в тюрьме — в подвале, в Феодосии, видела… как вывели его ночью с другими… на казнь-убой. В *таком* чудес не бывает»[7].

В «Солнце мертвых», наполненном реальными образами людей, страдавших в Крыму, нет ни одного прямого упоминания о Сергее Шмелеве, и даже косвенных намеков мало. В главе «Виноградная балка» говорится: «Нас теперь двое…», в главе «Что убивать ходят» об арестованных — «“высланы на север… в Харьков” — на том свете», в главе «Свет адский» — «Пришли и — убили сына». Однако вся повесть пронизана чувством неизбывного горя, окрашивающего даже пышную крымскую природу в черный цвет. Всплеском авторских эмоций полон рассказ о тех, «что убивать ходят», кто убивает во имя идеи. Желая сделать человечество счастливым, они расстреляли 120000 русских офицеров, которые защищали родину «на полях прусских и австрийских, в степях русских».

Шмелев пишет: «В зимнее дождливое утро, когда солнце завалили тучи, в подвалах Крыма свалены были десятки тысяч человеческих жизней и дожидались своего убийства. А над ними пили и спали те, что убивать ходят. А на столах пачки листков

лежали, на которых к ночи ставили красную букву... одну роковую букву. С этой буквы пишутся два дорогих слова: Родина и Россия. “Расход” и “Расстрел” тоже начинаются с этой буквы. Ни Родины, ни России не знали те, что убивать ходят» (1, 479). Заметим, Шмелев употребляет местоимение «что», а не «кто», ибо убийцы для него — не люди, а бациллы, которые прекрасно чувствуют себя в человеческой крови. Через всю повесть проходит, постепенно нарастая, мотив ужаса: умирают один за другим птицы, животные, люди, голодают дети, превращаясь в «смертенышей», горы открывают свои каменные глаза, «недвижные и пустые». Идет смерть!

Большинство героев повести имеют реальные жизненные прототипы. Профессор Белоусов это Иван Михайлович Белоруссов, автор многочисленных трудов по античной и русской литературе, учебника «Русская грамматика», так и не успевший завершить «Словарь ломоносовского языка». Профессор, упоминаемый в главе «На пустой дороге» — Александр Ефимович Голубев. Его жена — старуха, которую не в чем было в гроб положить («босую положили») — первая в мире женщина-врач, доктор медицины Надежда Прокофьевна Суслова. Учитель — Степан Иванович Козлов. Почтальон — Прокопий Павлович Дрозд, молодой писатель, расстрелянный вместе с братом — дети Бориса Анатольевича Шишкина. Старик, у которого расстреляли сына-студента — винодел Сергей Алексеевич Кашин. Дьякон алуштинской церкви — Никандр Сакун, владелец имения под Кастелью — Николай Николаевич Богданов[8].

Стали известны и реальные фамилии тех, «что убивать ходили»: секретарь Алуштинского РКП(б), председатель Верховной тройки Михаил Ильич Моисеев (Кребс), начальник Особого отдела Иосиф Михайлович Малецкий, секретарь Алуштинского райкома комсомола Лев Могилевский и др. А главное — имя чекиста, расстрелявшего С. И. Шмелева без суда и следствия — Иосиф Маркович Островский (не псевдоним!), сотрудник ВЧК-ОГПУ-НКВД с 1919 г., старший майор госбезопасности. Он работал на многих ответственных постах в центральном аппарате ОГПУ и на Урале, а в 1936 г. вернулся на Украину начальником управления шоссейных дорог и служил до 1937 г., пока не был расстрелян как «враг народа». Шмелев не узнал об этом, иначе вспомнил бы собственные пророческие слова: «Стекут они, как отброс в клоаку» (1, 481).

В повести «Солнце мертвых» автор выступает в нескольких лицах: как правдивый свидетель жизни в Алуште в 1919–21 гг., как создатель эпопеи о страданиях людей в красном Крыму и шире — о трагизме жизни во вселенском масштабе. Прочитав «Солнце мертвых», Солженицын отозвался так: «Это такая правда, что и художеством не назовешь. В русской литературе первое по времени настоящее свидетельство о большевизме. Кто еще так передал отчаяние и всеобщую гибель первых советских лет, военного коммунизма.<...> Это — надо перечитывать, чтоб освежить чувство Происшедшего, чтоб осознать его размеры. Особенно сначала — невыносимо сгущено. Все время чередуются в беспощадном ритме приметы мертвеющего быта, омертвленный пейзаж, настроение опустошенного отчаяния — в память о красных жестокостях. Первозданная правда»[9].

Впечатление «первозданной правды» создается при помощи конкретных бытовых деталей и жизненно достоверных описаний. Исследователи творчества Шмелева и алуштинские краеведы установили, в каких именно местах происходит действие повести, какие дачи, имения, балки упомянуты Шмелевым. Реально существуют и маленький белый дом, где Шмелев с семьей жил четыре года, и миндальная роща, и глубокая балка, где он рубил дрова, и величественный Бабуган. Но в «Солнце мертвых» главное — не достоверность описаний, а мысль о страшной борьбе «творящего и разрушающего начала» в самой жизни, о сдвигах, происходящих в сознании людей под влиянием революционных событий.

13 июля 1923 г. в разгар работы над повестью Шмелев написал Ю. И. Айхенвальду: «Именно, в моей работе первое и существенное — не политика, не “крик личный”, а “постижения совсем другого порядка”! Меня охватил страх... как будто я на самом деле присутствую (и доселе) при “стихийном распаде”, разрушительные силы которого — будто уже повсюду»[10]. Ощущение тревоги за мир, которое не покидает Шмелева и в «пещерной» Алуште, и в благодатном Грассе, и в ласковом Провансе, рождает у него мысль о всеобщем хаосе, брожении в природе, от которого «веками прилежавшиеся камни вот-вот запляшут»[11]. И это понятно, т. к. ощущение непрочности мира, сотрясаемого войнами и революциями, разрушило уверенность юриста Шмелева в возможность наведения порядка на земле и более того заставило усомниться в существовании правды вообще.

Камни — один из емких и значимых символов в художественной системе писателя. Они — живые свидетели многовековой истории человечества: и «гробница» Чатыр-Дага, и отполированный веками «отвес» Куш-Кая, и «малютка Кастель» и величественный Бабуган. Они всё видят и вбирают в себя, на них чертит невидимая рука таинственные знаки, предсказывая будущее. Вместе с морем, солнцем, ветром, землей они являются элементами общей картины мира, которую художник рисует в соответствии с традициями русского фольклора и античной литературы. Крым под его пером превращается в печальную страну Киммерию, царство мертвых, где никогда не светит солнце. Славянские и языческие боги воплощаются в разные стихии природы. Все они живые: смеется море, дышит Бабуган, плачет земля, дрожат камни, безмолвно небо. Шмелев видит даже «усмешку далей», «улыбку камня». Приемы создания образов тоже напоминают фольклорные: гиперболизация, постоянные сравнения, повторы, противопоставления.

Д. Д. Николаев пишет: «Историческое сознание (в смысле временное, сиюминутное) отвергается писателем, он стремится показывать мир вне– или, лучше сказать, над-исторически. Чтобы добиться этого, Шмелев добивается слияния стихии исторической и стихии природной. Они образуют единое хаотическое начало, противостоящее Высшей гармонии, и именно это противопоставление становится ключевым конфликтом в произведении. Шмелев возвращается к тому изначальному конфликту хаоса и гармонии, который определяет основы мифологического сознания и — в значительной мере — проблематику античной литературы и европейских эпосов»[12].

Назвав свое произведение эпопеей, Шмелев подчеркнул эту форму восприятия и воспроизведения мира. Он выстраивает свою систему пространственных координат по принципу «горы — море — небо», переводя локальное в вечное. Смерть человека в соответствии с христианскими поверьями противопоставлена жизни вечной, Светлому Воскресению. Таким образом временные координаты расширяются, становятся не календарными, а постоянными. Писатель на протяжении всего повествования отмечает круговорот природы: знойный август, рыжие гряды маленького огородика в сентябре, «уж и октябрь кончается», шумят потоки ливней в ноябре, «Зима вступает. Вот-вот снегом с Чатырдага кинет…» (1, 486).

Но чем ближе конец повести, тем чаще сбивается природный календарь. В главе «Тысячи лет тому» рассказчик уже оказывается в каменном веке. «Я брожу по снегам, по балкам без цели. Ведь я из далей. Я же тот самый дикарь пещерный. Но у меня нет и шкуры. У меня лишь истрепанное пальтишко, лезут змеиные зубки из башмаков, а в них мои зябкие пальцы, завернутые в тряпку... И я — бессильный. Мне так понятна, близка та жизнь, жизнь моих давних предков!» (1, 625). Глава «Конец концов» начинается так: «Да какой же месяц теперь — декабрь? Начало или конец? Спутались все концы, все начала. Все перепуталось.<...> Было ли Рождество? Не может быть Рождества. Кто может теперь родиться. И дни никому не нужны» (1, 630).

Шмелев выводит читателя за рамки времени, подчеркивая вневременные черты трагедии, которая может разрешиться только в ином мире. Произведение становится эпопеей, повествующей о жизни и смерти, о человеке и народе. Все эпизоды, касающиеся отдельных людей, объединяются общей мыслью: «кому и зачем понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью!» (1, 464). Д. Д. Николаев справедливо заметил: «Сюжет эпопеи основан на цепочке частных конфликтов, благодаря которым и выстраивается образная система произведения. При этом он лишь способствует выявлению конфликтов общих (жизни и смерти, прошлого и настоящего, гармонии и хаоса, веры и неверия, Божественного и звериного и т. д.), но не обнаруживает их непосредственно»[13].

В «Солнце мертвых» можно заметить новое качество творческого метода писателя: сочетание неомифологизма с национальной русской символикой. Эпопея Шмелева — это не история гражданской войны, а размышление о жизни и смерти, в котором страдания отдельных людей вписаны в историю гибели России и шире — во всемирную трагедию истории. Образ автора возвышается в повести до символа Христа, принимающего на себя непосильный груз собственной и чужой боли. Поняв это, Р. Роллан писал Шмелеву: «Я чувствую Ваше страдание. Вы — распятый! Я тоже был бы им, если бы мне пришлось увидеть то, что видели Вы»[14]. И. Ильин заметил: «...символом его творчества стал человек, *восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению*»[15].

[1] Встречи с прошлым. Вып. 8. С. 178–179.

[2] Там же. С. 181.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Дальние берега. Портреты писателей иммиграции. М., 1999. С. 39.

[6] Возрождение. 1956. № 59 (ноябрь). С. 133.

[7] Роман в письмах. Т. 1. С. 667.

[8] См.: Попова Лия. Шмелев в Алуште. Алушта, 2007. С. 45–105.

[9] Венок Шмелеву. С. 46.

[10] Цит. по статье Е. Осьмининой «Художник обездоленных» // Шмелев Ив. Собр. соч. Т. 1. С. 11.

[11] Там же.

[12] Венок Шмелеву. С. 219–220.

[13] Там же. С. 223.

[14] Там же. С. 129.

[15] Ильин. С. 406.

ГЛАВА VI

«СВЕТЛОЕ ЦАРСТВО РУССКОЕ» — МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

16 февраля 1924 г. в Париже состоялся вечер, в котором приняли участие все видные деятели русского зарубежья. Как известно, эмигранты первой волны считали себя единственными наследниками традиций России, хранителями великой культуры, призванной спасти не только страждущую родину, но и весь европейский мир. Выступая на вечере с докладом «Миссия русской эмиграции», И. Бунин утверждал мысль об особом «провиденческом» значении диаспоры, которая, несмотря на свою малочисленность, призвана сыграть немаловажную роль в мировой культуре. Он сказал: «Есть еще нечто, что присваивает нам некоторое значение. Ибо это нечто заключается в том, что поистине мы — грозный знак миру и посильные борцы за вечные божественные основы человеческого существования. Ныне не только в России, но и повсюду пошатнувшиеся»[1]. Ему вторили Б. Зайцев, заявивший, что эмиграция — это Россия, «некие выжимки ее духовные», Н. К. Кульман в докладе «Культурная роль эмиграции», А. В. Карташёв, раскрывший «смысл непримиримости» идеологии русского зарубежья[2].

Выступление И. С. Шмелева называлось «Душа Родины». Он говорил о своей горячей вере в грядущее Воскресение России, о народе, который через муки и смерть придет-таки к светлой жизни. «Придет время, и народ свое скажет: Правда его не выбита» (2, 440). Критикуя обманчивые завлекательные «прописи — демократия, человечество, культура, свобода, равенство», абстрактные «права человека», писатель призывал вспомнить то подлинное, на чем всегда держалась Россия, — «всё — сильное и глубокое — пронизано лаской, светом, стоит на Христе, — на Боге и от Бога. Вот они, цветы наши, набирающие жизнь-силу от корней Родины, так слагалась душа России» (2, 435).

Свою речь Шмелев закончил призывом: «Разбудите же в себе силы созвучные, раздуйте в пламя! Миссия, миссия России! Вот

она миссия — Бога найти Живого, всю жизнь Богом наполнить, Бога показать Родине и миру! Не гогочущую в реве-раже машину — *человечество*, а *нового* человека явить миру, воплотившийся Образ Божий, Спаса! Иначе — смерть. Вот она миссия! Во имя *сего* — стоит дерзать, дерзать! И тогда только окупится вся кровь и все муки, только *таким* дерзаньем!» (2, 442). Как мы видим, Шмелев говорил не о миссии эмиграции, а о миссии России, не отделяя себя от потерянной родины, несмотря на свою ненависть к большевизму. В отличие от тех писателей, которые считали себя, как З. Гиппиус, «не в изгнании, а в послании», он не заботился о том, как научить человечество своей вере (Европу не научишь!), а лишь хотел показать ее миру со всеми достоинствами и недостатками. Именно эту задачу Шмелев поставил перед собой, начав работу над произведениями, воскрешающими картины былой жизни в России.

Первым из них был цикл небольших зарисовок под общим названием «Сидя на берегу». О. Сорокина пишет, что это заглавие «звучит как аллюзия, восходящая к жалобам самых первых, библейских изгнанников, возвысивших свой голос-плач на реках вавилонских, на чужой земле. А отсюда — возможность интерпретировать это заглавие символически, как неуверенность и надежду людей, выброшенных кораблекрушением на чужой берег и ожидающих поворота событий»[3].

Рассказы «Океан», «Крестный ход», «Город-призрак», «Вереск» написаны в Капбретоне (Ланды) на берегу Атлантического океана, куда Шмелевы ежегодно выезжали на лето с 1925 года. Казалось бы, красота берегов Франции должна была радовать писателя, чуткого к жизни природы. Но эта природа ему чужая: «Папоротник да вереск. Сосны не наши, медные, в розовой шелухе по верху, а черные до макушек, жесткие — хмурь и мрак» (2, 198). Писатель слышит в их гуле «тоску бездумного бытия». Бледно-розовый тамариск кажется ему гораздо хуже русского куролепа, а скромные цветочки вереска он называет цветами «неплодной земли, пустынной, грустной». Кричат петухи вдалеке, «как там, в далеком», и даже разносится благовест церковного колокола. Но это звон «церкви чужого Доминика».

Шмелев противопоставляет чужую неласковую природу живой, русской, которую он чувствует сердцем. «Крик петухов за лесом, кукушкин позыв, омытый лесною глушью и благовест дальней церкви — приводят ко мне родное. Смотрит оно в меня и плачет. Я нежно касаюсь его пугливой думой, и это чудесное

посещение рождает во мне надежды. Я понимаю родные слезы, я слышу шёпот побитой правды, живую душу. Покорный зову, я расскажу этот шёпот сердцем» (2, 200). Под благовест чужой церкви Шмелев вспоминает крестный ход в Москве, древние иконы и тяжелые хоругви, торжественное пение и целый океан народа. В капбретонском лесу на него строго и требовательно смотрит темное Око Спасова великого Лика.

Цикл «Сидя на берегу» по жанру можно было бы назвать очерковым, если бы не присущая всем очеркам Шмелева лирическая окраска и художественная полновесность. Личное становится в них типическим, характерным не только для писателя, но и для всех русских эмигрантов, страдающих ностальгией. Саша Черный писал в Германии о России:

О Тебе, волнуясь, вспоминаем, —
Это все, что здесь мы сберегли.
И встает былое светлым раем,
Словно детство в солнечной пыли.
(«Прокуроров было слишком много...»)

П. Потемкин — во Франции:

Есть солнце, но оно не наше,
Есть ветер, но не ласков он.
Один оглохший граммофон
Кудахчет, и под хрип и стон
Вся жизнь вокруг руками машет.
(«Двое»)

Шмелев острее многих ощущал органическую несовместимость своей души с европейской жизнью, хотя бы потому, что был истинно православным человеком. 6(19) сентября 1923 г. он писал А. Куприну: «Доживаем свои дни в стране роскошной, чужой. Все — чужое. Души-то родной нет, а вежливости много...»[4] Для всей эмигрантской литературы характерен жанр «воспоминательной» прозы. Однако произведения Шмелева отличаются от «Жизни Арсеньева» И. Бунина или от «Путешествия Глеба» Б. Зайцева тем, что в их центре не жизнь и судьба отдельной личности, не воспоминание о «светлом рае» детства конкретного человека, а жизнь и судьба России. «Родное» — так назвал Шмелев сборник рассказов, посвященный родине. И хотя в большинстве случаев они написаны от первого лица, голос автора и рассказчика не всегда совпадают.

Таков рассказ «Весенний плеск», воскрешающий живую картинку детства Шмелева. Она прежде всего сопоставляется с впе-

чатлениями автора от «чужой» жизни в Европе. 5 апреля 1925 года в Париже, стоя на берегах Сены, И. Шмелев вспомнил весну в России, веселый плеск не чужой, а своей, родной, речки, блеск солнца и гомон птиц, праздничный звон пасхальных колоколов и лужу, в которой тысячами искр переливаются солнечные лучи. Придя домой, он написал рассказ «Весенний плеск», который кончается такими исповедальными строками: «Этот весенний плеск остался в моих глазах — с праздничными рубахами, сапогами, лошадиным ржаньем, с запахами весеннего холодка, теплом и солнцем. Остался живым в душе, с тысячами Михайлов и Иванов, со всем мудреным, до простоты-красоты душевной, миром русского мужика, с его лукаво-веселыми глазами, то ясными, как вода, то омрачающимися до черной мути, со смехом и бойким словом, с лаской и дикой грубостью. Знаю, связан я с ним довека. Ничто не в силах выплеснуть из меня этот весенний плеск, светлую весну жизни... Вошло — и вместе со мной уйдет» (2, 109–110).

В этих словах не просто исповедь души, в них и творческое кредо И. Шмелева, который в эмиграции остался певцом России. ее неповторимой природы и удивительного мира русского мужика с его простонародными обычаями и устоявшимся бытом. В основе художественного метода писателя лежит изображение Ликов Жизни во всем их красочном, звучащем, пестром разнообразии. Рассказ «Весенний плеск» держится на контрастном сопоставлении чужой речки, спокойной и мутной, закованной в оправу парапета набережной, и праздничной, веселой русской природы.

На родине даже «небо упало в лужу и уронило солнце», а Сена — зеленоватая на заре, дымно-молочная — «не засмеется, не зашумит». В России «играют-смеются» колокола, ледок «с хрупом» продавливается под ногами, весело галдят утки и куры, шумно хлопают крыльями взметнувшиеся в небо голуби. Облитый солнцем, идет навстречу герою рассказа мужик Михаила — в новой рубахе, с красным лицом и красной бородой — весь, как большой пунцовый шар. И читатель физически ощущает тот невероятный восторг, который испытывает маленький мальчик при виде подвыпившего нарядного мужика.

Главный герой рассказа «Весенний плеск» — не Михаила и не маленький мальчик, в котором легко угадывается Ваня Шмелев. Это — Россия, озаренная солнцем авторских воспоминаний, овеянная теплом его неугасающей любви. Поэтому даже лужа на

московском дворе превращается в океан блеска и света. «А солнце... Оно — везде. Это оно играет в колокола, гудит, и звенит, и плещет, и хочется заплясать, запрыгать» (2, 108). В рассказе фактически присутствуют два «Я»: автор, стоящий на берегу Сены, и рассказчик, вспоминающий эпизод своего детства во дворе родного дома в Замоскворечье. Один из них рисует колоритную картинку жизни, другой рассуждает о духовной сущности русского народа.

Удивительный мастер словесной живописи, Шмелев создает свои произведения с помощью колоритной бытовой детали, возвращающей ему веру в жизнь. Эта вера не только спасла самого писателя, но и дала ему силы вновь вернуться к творчеству и осуществить свою мечту о создании больших эпических полотен, «спеть в полный голос». Такими стали его романы «Лето Господне» и «Богомолье». Первый из них был задуман как серия очерков, или точнее, рассказов для детей о русской жизни и православной вере: «Рождество в Москве», «Пасха в Москве», «Крещенье в Москве». Русские дети росли в эмиграции маленькими иностранцами, оторванными от родной страны, не знающими ее обычаев. Рядом со Шмелевым и его женой рос племянник Ив Жантийом, полуфранцуз, которому писатель часто рассказывал о России. Поэтому первоначально в нескольких главах романа было обращение «мой мальчик». Оно осталось и в окончательном тексте главы «Рождество»: «Ты хочешь, милый мальчик, чтобы я рассказал тебе про наше Рождество. Ну, что же... Не поймешь чего — подскажет сердце» (4, 97).

Глава построена на описании русского церковного праздника, который совсем не похож на французский. Особым предстает всё: снег, какого не увидишь в Париже, мороз такой, что «воздух мерзнет», елки, у которых не ветви, а лапы, звезды «усатые, живые», как голубой хрусталь, воздух «синий, серебрится пылью, дымный, звездный». «Наше Рождество подходит издалека, тихо. Глубокие снега, морозы крепче. Увидишь, что мороженых свиней подвозят — скоро и Рождество. Шесть недель постились, ели рыбу. Кто побогаче — белугу, осетрину, судачка, наважку; победней — селедку, сомовину, леща... У нас, в России, всякой рыбы много. Зато на Рождество — свинину, все» (4, 97).

Описание построено на характерном для Шмелеве контрасте возвышенного и низменного. Точнее, не низменного, а бытового, неотъемлемого от народной жизни: тянутся в город обозы со свининой, гусями, индейками, рябчиками, глухарями, тетерева-

ми, везут их здоровенные мужики, тамбовцы, самарцы, волжане, и для всего у Шмелева находится меткое слово, передающее атмосферу праздника. Он объясняет племяннику, что Конную площадь в Москве не сравнишь с окружением Эйфелевой башни: «Тысячи саней рядами. Мороженые свиньи — как дрова лежат на версту. Завалит снегом, а из-под снега рыла да зады. А то чаны огромные, да... с комнату, пожалуй! А это солонина. И такой мороз, что и рассол-то замерзает — розовый ледок на солонине» (4, 98). Через весь роман «Лето Господне» проходит один и тот же рефрен: «У нас, в России».

Дилогия «Лето Господне» и «Богомолье» объединяется общим автобиографическим мотивом. Это рассказ о детстве Вани Шмелева, о радостях и скорбях, которые он переживает в родном доме, о паломничестве в Троице-Сергиеву Лавру. Но не только. Это и рассказ о повседневной жизни русского православного человека, сопровождаемый подробным описанием церковных праздников, порядков богослужения и годового круга «лета Господня». Кольцевая композиция — от Чистого понедельника в Великий пост до Крещения и Масленицы — позволяет Шмелеву рассказать и о Благовещенье, и о Пасхе, о Троицыном дне и Яблочном спасе, о Розговинах и Чистом Понедельнике. Все эти праздники составляют первую книгу романа.

Во второй, написанной почти одновременно с «Богомольем», говорится о радостях и скорбях в доме Шмелевых, где самой большой трагедией стала преждевременная смерть отца. В этой части внимание автора переключается на судьбы отдельных людей, среди которых не только мальчик Ваня, но и его наставник Горкин, приказчик Василь Васильич, дальние родственники и работники отца.

22 января 1927 года И. Шмелев писал И. Ильину: «Я не мыслитель, не политик. Я — русский человек и писатель. И я стараюсь прислушиваться к правде русской, т. е. к необманывающему, к совестному голосу духа народного, которым творится жизнь. Я принял от народа, сколько мог, — и что понял — стараюсь воссоздать чувствами»[5]. Это признание довольно точно определяет основную доминанту шмелевского творчества, его стремление воссоздать силой художественного слова Россию, ушедшую и грядущую. Еще в юности у писателя возникло то настроение, которое, по его собственному признанию, с годами лишь крепло. В «Автобиографии», написанной по просьбе С. А. Венгерова в 1913 году, он назвал его «чувством народности, русскости, род-

ного»[6]. Если учесть, что в 1931 г. Шмелев дал одному из лучших эмигрантских сборников своих рассказов название «Родное», можно сказать, что это чувство не покидало его всю жизнь.

Главным героем дилогии Шмелева является прекрасная страна Россия, «светлое царство русское», в котором он провел вторую половину жизни, воссоздавая ее в своих произведениях под влиянием ностальгической любви к родине. Это идеальный мир купцов и подрядчиков, плотников, каменщиков, маляров, замоскворецких мещан и просто людей «всякого калибра и всякого общественного положения». Он встает перед читателем во всей его физической осязаемости и вместе с тем как миф, творимый фантазией незаурядного художника. Вот как описывает Шмелев свою поездку по Москве: «Дорога течет, едем как по густой ботвинье... Тихая Якиманка снежком белеет. Весь Кремль золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Что во мне бьется так, наплывает в глаза туманом? Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... И слышу всякие имена, всякие города России. Кружится подо мною народ, кружится голова от гула. А внизу тихая белая река, крохотные лошадки, ледок зеленый, черные мужики, как куколки. А за рекой, над темными садами, — солнечный туманец тонкий, в нем колокольни-тени, с крестами в искрах — милое мое Замоскворечье»[7].

Характерно дважды повторенное слово «туман». Он плотно окутывает ушедшую в прошлое Россию, которую Шмелев видит сквозь дымку ностальгического романтизма. И тут же сравнение, никак не гармонирующее с уменьшительно-ласкательными существительными (канавки, снежок, ледок, туманец, куколки), — дорога, как густая ботвинья. Прозаическая бытовая деталь разрушает сусальную идиллию, переводя повествование в мир реальности. Земная обыденная жизнь, состоящая из каждодневной суеты и «гомозни», раскрывается Шмелевым как источник всего живого, светлого, что было в дореволюционной России и навеки утрачено. Поэзия жизни показана и в труде плотничьей артели, возводящей помост для празднования юбилея Пушкина, и в строительстве ледяного дома, где крепким сном засыпает один из его создателей, и в изображении портомойни на Москве-реке. Но более всего впечатление «гущи жизни», насыщенности земного бытия создается с помощью описания вещи, которая играет у Шмелева особую роль.

До него приемом перечисления предметов быта, деталей портрета, названий разного рода кушаний широко пользовался

Гоголь. Вспомним описания помещиков в поэме «Мертвые души»: их усадеб и домов, внешности и одежды, их обедов с подробным перечнем блюд. Щи с кулебякой, бараний бок с гречневой кашей, индюк величиной с теленка, ватрушки с тарелку, которыми угощает Чичикова Собакевич. Как известно, у Гоголя перечисление вещей является средством характеристики героев, способом сатирической типизации. Неуклюжая громоздкая мебель в доме Собакевича, его «медвежья» внешность, унылые дома на усадьбе и тяжелая, чрезмерно обильная еда соответствуют образу этого «патриота русского желудка», обитателя одного из провинциальных «медвежьих» углов. Каждый шкаф в его доме, каждый стул кричат: «…я тоже Собакевич!»[8]

У Шмелева вещное является средством проявления традиционно русского, широты натуры россиянина, изобилия и достатка дореволюционной жизни. Он любовно смакует каждое блюдо, каждое название еды и кажется неистощимым при перечислении съестного. «…мороженая клюква с сахаром, заливные орехи, засахаренный миндаль, горох моченый, бублики и сайки, изюм кувшинный, пастила рябиновая, постный сахар — лимонный, малиновый, с апельсинчиками внутри, халва... А жареная гречневая каша с луком, запить кваском! А постные пирожки с груздями, а гречневые блины с луком по субботам... а кутья с мармеладом в первую субботу, какое-то “коливо”! А миндальное молоко с белым киселем, а киселек клюквенный с ванилью, а …великая кулебяка на Благовещенье с вязигой, с осетринкой! А калья, необыкновенная калья, с кусочками голубой икры, с маринованными огурчиками... а моченые яблоки по воскресеньям, а талая, сладкая-сладкая “рязань”... а “грешники” с конопляным маслом, с хрустящей корочкой, с теплою пустотой внутри» (4, 18).

Это не просто описание постной пищи, которую разрешалось есть на Руси в Великий Пост. В главе «Чистый Понедельник» романа «Лето Господне» передано ощущение радости жизни, которое охватывает мальчика Ваню перед Пасхой. «Христос воскреснет! Поэтому и пост даден, чтоб к церкви держаться больше. Светлого дня дождаться». И Ваня, чувствуя великую тайну, еще недоступную ему, размышляет, глядя на еду: «Неужели и ТАМ, куда все уходят из этой жизни, будет такое постное!» (4, 17–18). Так вещное у Шмелева сливается с вечным, а детальное перечисление предметов помогает осмыслить традиционные основы бытия русского человека.

Особенно наглядно эта черта творчества писателя проявляется в описании праздников, являющихся как бы концентрацией бытовых устоев народа. Шмелев передает своеобразие каждого из них с помощью вещей-символов и церковных обрядов: масленица, пасха, верба, березка, яблоки... Сакральная вещь связывает ее обладателя с неземным миром. Пасхальные яички, которые подарены маленькому Ване (хрустальное золотое, с черным червячком, с солдатиками, с уточками, резное-костяное, фарфоровое), напоминают мальчику о мучениях Христа и его воскресении. Все эти предметы являются материальным воплощением иного, духовного мира.

Зачастую описание праздничного стола является способом передать размах и щедрость безудержной русской души. Каждый праздник — это прежде всего хлебосольство. Шмелев пишет: «...подавали восемь отменных перемен: бульон на живом ерше, со стерляжьими расстегаями, стерлядь паровую — “владычную”, крокеточки рыбные с икрой зернистой, уху налимью, три кулебяки “на четыре угла” — и со свежими белыми грибами, и с вязигой в икре судачьей, — и из лососи “тельное”, и волован-оргатэ с рисовым соусом и с икорным впеком; и заливное из осетрины, и воздушные котлетки из белужины высшего отбора, с подливкой из грибков с каперсами-оливками, под лимончиком; и паровые сиги с гарниром из рачьих шеек; и ореховый торт, и миндальный крем, облитый духовитым ромом, и ананасный мазе-дуван какой-то, в вишнях и золотистых персиках» (4, 204).

Такие описания, часто встречающиеся в произведениях писателя, дали основание И. Бунину сказать, что Россия Шмелева утонула в блинах и пирогах. Но ведь плотная материальная «осязаемость» шмелевского мира продиктована стремлением как можно более полно отразить характерные особенности национального бытия русского человека. Поэтому вкусовые и осязательные образы дополняются описаниями запахов, сопровождавших каждый праздник: Великий Пост пахнет священным кислым паром, Великая суббота — можжевельником, Рождество — морозом и елками, Масленица — горячими блинами, Спас — яблоками и медом. Звук, цвет, запах, вкус создают целостную картину народной жизни, в которой вещь (cosa mentale) является знаком иного, высшего мира.

«Русскость» творчества Шмелева раздражала в свое время, да и теперь раздражает критиков, для которых его художественная живопись — не более, чем сусальная реконструкция прошлого и

квасной «патриотизм». После выхода сборника «Родное» Г. В. Адамович писал: «Патриотизм сейчас... струна, на которой играть легко... мотив России звучит в ней откровенно провинциально». В рассказах и романах Шмелева он увидел лишь идеализацию старого быта и повествование о «благополучии разбогатевших банщиков». Г. Адамович считал, что Шмелев «вел от имени России запоздалую, измельчавшую, выдохшуюся славянофильскую игру, которая ничем, кроме конфуза, кончиться не может»[9]. Не менее суров был отзыв Ф. Степуна, который, не называя автора, иронически упомянул о «горланящих петушках» и навязчивом прославлении «наших верб и нашей Пасхи», которым славится известный писатель[10].

Со временем признание Шмелева выразителем духовной субстанции русского народа стало повсеместным и бесспорным. М. Новиков считает, что главный труд всей жизни писателя — «Лето Господне» — теперь «воспринимается вне всякой связи со “славянофильской игрой”». Но при этом он замечает: «Конечно, идеальный мир купцов, подрядчиков и мастеров Кадашевской слободы, нарисованный Шмелевым, с детством писателя соотносится как сон с реальностью»[11].

Так чем же является на самом деле художественный мир Шмелева: запоздалым отголоском славянофильских идей (Москва — третий Рим), идеализацией старой России, разрушенной Октябрьским взрывом 1917 г., или концентрацией существенных черт русской национальной самобытности, показанных, по меткому выражению И. Ильина, «силою *ясновидящей любви*»?[12] Отчасти на этот вопрос отвечает В. Курбатов в эссе «Заноза». Он пишет: «Шмелев начал свое “Лето Господне” на пороге отчаяния, на выстужающем сквозняке чужой жизни, и спасся сам и спас многих своих современников». По его мнению, книга «родилась как реакция на ускользание жизни, на европейскую бесплотность», как протест против чуждых русской душе основ европейской жизни»[13]. И хотя Бунин, считая Шмелева соперником при выдвижении на Нобелевскую премию, позволял себе иронизировать по поводу «пирогов и блинов», он сам тяготел к изображению «природной, плотной реальности мира даже в таком высоком и как будто метафизическом деле, как вера»[14].

Роман Бунина «Жизнь Арсеньева» начинается словами: «Вещи и дела, аще не написаннии бывают, тьмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написаннии же яко одушевленные»[15]. Одухотворяя повседневное, Шмелев, как и Бунин, навсе-

гда запечатлел в родовой памяти русского человека все бывшее с его предками. Категория памяти как сохранение традиций народа неразрывно связана с русским бытом и православным строем души. Только так Шмелев мог поведать миру о том вечном, неумирающем, что «спокон веку было».

Прочитав «Богомолье», З. Гиппиус написала автору: «Непередаваемым благоуханием России исполнена эта книга. Ее могла создать только такая душа, как Ваша, такая глубокая и проникновенная Любовь, как Ваша. Мало знать, помнить, понимать — со всем этим надо еще любить. Теперь, когда мы знаем, что не только "гордый взгляд иноплеменный" нашего "не поймет и не оценит", но и соплеменники уже перестают глубину правды нашей чувствовать, Ваша книга — истинное сокровище»[16].

«Сказка былого» творится Шмелевым по законам классической русской литературы и фольклора. Вряд ли можно усмотреть в его произведениях черты, роднящие писателя с Марселем Прустом («сходство темпа и способа повествования»), как это делает М. Новиков. Впрочем, ведь для этого критика «Лето Господне» — всего лишь «колоссальный инвентарный список гармонической жизни замоскворецкого "среднего класса" второй половины прошлого века, сюжетом которого движет течение времени»[17].

Иную оценку дал произведениям Шмелева философ И. Ильин, ранее и глубже других критиков оценивший его творчество. Раскрывая сокровенный философский и национальный подтекст «Лета Господня», он писал: «То, к чему русские привыкают в России, как к своему воздуху, как к легкому дыханию своих душ, становится здесь живым и осязательным потоком образов, зарисованных сразу *эпически и лирически*. Это Россия. Это сама Россия. Это вековечный ритм ее молитвы и труда»[18].

Анализируя шмелевские произведения о России, большинство исследователей отмечают, что изображаемый в них мир строится по принципу расширяющихся концентрических кругов. Человек как мельчайшая частица бытия (чаще всего мальчик Ваня) вначале существует в пространстве родного дома, затем — двора, потом — Замоскворечья, всей Москвы — центра православной России, всей России и, наконец, Дома Господня. При этом его постоянно сопровождают мифологемы, языческие и христианские. Мир вещный и вечный сливаются воедино, создавая впечатление прочности, устойчивости быта и бытия православного русского человека. Идеальная Страна, в которой не существуют, а живут герои Шмелева, как бы выпадает из локального времени,

с которым ее связывают лишь конкретные приметы быта. Своеобразие Шмелева — мыслителя и художника — в том, что он стремится показать органическую связь вещного и вечного.

22 июня 1923 г. Шмелев писал Н. С. Ангарскому-Клестову: «Во мне живет и владеет мною сознание, что я — русский писатель, и им останусь, и голосу суда своего буду верен... эта работа явится, быть может, моим “символом Веры”... ибо в нем суть моего отношения и моей связи с Россией, и через нее — с миром. Это — не упражнение в формах, а ткань живая, вяжущая меня с Россией — родной»[19]. Речь шла о замысле несостоявшегося эпического произведения «Спас Черный». Но сказанное Шмелевым характерно для всего его творчества, ибо через изображение «гущи» российской жизни шла его живая и нерасторжимая связь со всем миром. В этом смысле «Лето Господне» можно назвать романом-мифом, в котором существенную роль играют сны, приметы, народные предания. Нерасчлененность мира идеального и реального проявляется в рассказах о прабабушке Устинье, плотнике Мартыне и других людях, давно умерших, но постоянно присутствующих в жизни героев.

Итак, «светлое царство русское» существует в произведениях Шмелева и как явление материальной жизни со всеми его колоритными бытовыми подробностями, и как идеальный мир, гармонически сочетающий в себе традиции предков и живую память потомков, и как высшая духовная субстанция национальной жизни русского народа. Микромир шмелевских героев органически вписан в макромир, выходящий за пределы России. Под кажущейся простотой бытовых зарисовок у Шмелева, как правило, скрывается неисчерпаемая глубина общечеловеческих чувств и переживаний. В статье «Иван Шмелев» Анри Труайя справедливо заметил: «Рядом с календарем дней идет календарь совести. Движение солнца в небе сопровождается движениями внутреннего солнца души...»[20]

Продолжая и развивая традиции мастеров русской классической литературы, Шмелев попытался проникнуть в тайны славянской души, запечатлев все ее красочное богатство и вселенскую ширь. В произведениях писателя возникает, выражаясь его словами, «симфония великого оркестра — жизни» (5, 8), где все созвучия основаны на православно-христианской и народной мелодиях. Шмелев рисует Русь, озаренную светом истинной веры и его собственной веры в неминуемое воскресение страдающей и поруганной родины. Этот двойной свет особенно ярок в произведениях эмигрантского периода творчества Шмелева.

Г. Адамович заметил, что «святая Русь» встает со страниц романов Шмелева осязаемо реальной, а автор мечтает, чтобы «вновь зазвонили все московские колокола, заблистали звездами синеглавые соборы бесчисленных русских монастырей. Чтобы купцы ездили на богомолье, черноусые красавцы кутили и буйствовали, и смиренные добродушные мужички в холщовых рубахах кланялись в пояс барыням и произносили слова, как будто и простые, но полные неизреченного смысла»[21]. Едкая ирония критика направлена на тот традиционно русский уклад жизни, который неизменно воспевал Шмелев. Но даже Адамович признает, что «надо принять идеал традиционный как идеал живой. Если впереди тьма, будем хранить свет прошлый, единственный, который у нас есть, и передадим его детям нашим»[22].

Русский простонародный уклад, родовые обряды православной веры раскрываются Шмелевым как нечто традиционное, славянское. В романах «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», рассказах «Рождество в Москве», «Страх», «Лампадочка», «Весенний ветер» и многих других описание религиозных праздников гармонирует с изображением ликующей природы. Так, Вербное воскресенье, которое встречает на Красной площади герой рассказа «Весенний ветер» Федя, «сверкает и плещет» в озорном весеннем ветре, «вскрышном, тугом, сыроватом». Этот ветер крутит разноцветные шары и пестрые лоскутки над шумной веселой толпой, играет трещотками и бумажными цветами, а заодно и душами Феди и Нины, встретившимися у Спасской башни. Их юношеская влюбленность сродни просветленно религиозному чувству, овладевшему толпой накануне Пасхи. Поэтому все кажется им ликующе праздничным.

Кремлевские соборы, Иверская часовня, храм Христа Спасителя, собор Василия Блаженного изображены Шмелевым сквозь призму языческого мироощущения, царящего на пестром и ярком празднике жизни: «Многоглавый и весь расписной Блаженный цветет на солнце, над громким и пестрым торгом, пупырьями и завитками, кокошничками и колобками цветных куполов своих, главный хозяин праздника. Глазеют-пучатся веселые купола его, сияют мягко кресты над ним, и голубиные стаи округ него. Связки шаров веселых вытягиваются к нему по ветру. А строгие купола соборов из-за зубчатых кремлевских стен, в стороне от крикливой жизни, не играя старинной позолотой, милостиво взирают на забаву» (2, 272).

Заметим, как тесно переплелись в этом описании приметы старого русского быта (кокошник, колобок) с элементами православных обрядов (кресты, купола, голуби как символ Святого Духа) и чисто языческим одушевлением неживого. Просторечие, присущее народному говору (пупырья, глазеют-пучатся), соседствует с элементами возвышенного церковного стиля (многоглавый, позолота, милостиво взирают). Можно сказать, что Шмелев видит мир глазами россиянина-простолюдина, еще не разорвавшего связи с матерью-природой и впитавшего в себя дух православия. «Светлое царство русское», возникающее на страницах романов «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», «История любовная», встает перед читателем во всем многообразии человеческих обликов, передавая их черты, их достоинства и недостатки.

В романе «Богомолье» перед читателем проходят самые разные типы людей из народа, праведники и грешники, мастера своего дела. Таков плотник Мартын, богатырь саженного роста, у которого глаз верный, рука надежная, силища невиданная. Вместе со своей артелью он возводит леса на строительстве Храма Христа Спасителя. И он же может топором вырубить виноградную лозу, украшающую пасошницу. За редкостное умение и удаль Александр II награждает его золотым рублем. Этот золотой Мартын прячет от самого себя, чтобы не пропить во время очередного запоя. «Царская милость» для него так же дорога, как нательный крест: «Креста не могу пропить, так и против царского дару не проступлюсь!» (4, 398). Мартын побеждает в соревновании на Москве-реке англичанина Кинга, одолевая не силой и умением хорошо плавать, а благородством характера (рассказ «Мартын и Кинга»).

Образ Мартына, во многом похожий на гоголевского плотника Степана Пробку, концентрирует типические черты русского национального характера: силу и удаль, скромность и трудолюбие, верность царю и вере, детскую наивность и простодушие. Его можно сравнить и с героем горьковского рассказа «Коновалов», которого тоже губит пьянство. Мастер своего дела, сильный, могучий, красивый, Коновалов не находит себе места в обществе и становится босяком, изгоем. Его не прельщают ни народнические, ни марксистские идеи, ни социальная революция, о которой мечтает сам рассказчик (в его образе угадывается Горький). Коновалов не верит, что человека калечит среда и во всем винит себя самого. Присущие ему жажда свободы и дух недоволь-

ства существующими порядками приводят к тому, что он ищет выход в пьянстве и бродяжничестве.

Горький подчеркивает в Коновалове черты «настоящего славянина»: сходство с былинным богатырем и вместе с тем детскую наивность и простоту. «Гигантский ребенок» со светло-русыми волосами, голубыми глазами, доверчивым взглядом, могучей фигурой, он умеет артистически работать и вместе с тем чувствует себя человеком, не нужным на земле. Недооценка собственных достоинств, чувство вины перед собой и людьми приводят его к трагическому финалу.

В ряду этих образов и некрасовский Яким Нагой, который «до смерти работает, до полусмерти пьет», и Тюлин из рассказа Короленко «Река играет». Говоря о нем, Горький заметил, что Тюлин является «выражением национального русского характера. Тюлин на Ветлуге это тот же Минин в истории. Явился, сделал подвиг и исчез, пропал, уснул»[23]. Развивая эту мысль в письме к Короленко от 11 июля 1913 г., он писал, что «и Минин, и Болотников, и Пугачев — все Тюлины!»[24]. А в статье «Разрушение личности» пояснил: «В. Г. Короленко ласковою, но сильной рукой великого художника честно и правдиво нарисовал нам мужика действительно во весь рост, дал верный очерк национального типа в лице ветлужского мужика Тюлина. Это именно национальный тип, ибо он позволяет нам понять и Мининых, и всех ему подобных героев на час, всю русскую историю и ее странные перерывы. Тюлин — это удачливый Иванушка-дурачок наших сказок, но Иванушка, который уже не хочет больше ловить чудесных Жарптиц, зная, что сколько их ни поймай, господишки все отнимут. Он уже не верит Василисе Премудрой: неизмеримое количество бесплодно затраченной силы поколебало сказочное упорство в поисках счастья. Думая о Тюлине, понимаешь не только наших Мининых, но и сектантов Сютаева и Бондарева, бегунов и штунду, а чувствительный и немножко слабоумный Платон Каратаев исчезает из памяти вместе с Акимом и другими юродивыми дворянского успокоения ради, вместе с милыми мужичками народников и иными образами горячо желаемого, но нереального»[25].

Какое же место занимают герои Шмелева в этом ряду: ближе к гоголевским, каретнику Михееву и плотнику Степану Пробке, толстовским Платону Каратаеву и Акиму или к Тюлину и Коновалову? Обратимся к роману «Богомолье», где наиболее разносторонне показана душа русского человека. Жизненная история Мартына является как бы камертоном всего произведения: его

топорик свято хранят плотники артели, а царский золотой гуляет по всей Руси, после того, как его вынули из мертвой руки Мартына. В романе показаны самые разные люди. Отец — трудолюбивый и справедливый хозяин плотничьей артели, живущий одной жизнью со своими работниками. Он исповедует принцип: жить и работать по совести, чтобы не было стыдно перед людьми. Для него деньги — не главное, а лишь бы «себя не уронить». Бабушка тоже живет по совести и жалеет всякого грешника. Это она приказывает приютить спившегося Мартына.

Бараночник Федя «из себя красавец, богатырь-парень, кудрявый и румяный. А главное — богомольный и согласный, складно поет на клиросе и характер у него — лен» (4, 407). Это он отдаёт свои новые лаковые сапоги калеке с парализованными ногами, надеясь, что мощи Преподобного Сергия Радонежского исцелят его. Среди героев романа мастер на все руки Антипушка, «недовольный человек» колесник Бровкин, рыхлая полная Домна Панферовна, костоправка и целительница, спасающая по дороге больного Горкина, ее внучка Анюта, тихая девочка, похожая на куколку. Но и о ней говорится, что «учится в белошвейках». Заметим, что у Шмелева нет в романе ни одного бездельника и пропащего человека. У каждого есть свое ремесло, своя профессия. Даже Воронин — булочник, имеющий «слабость» к водке, — «человек хороший», а подрядчик Косой дает зарок не пить, пока не кончит работу.

В романе, как и во многих других произведениях Шмелева, любовно изображены плотники, «володимерцы и костромичи», возводящие своими руками мосты и храмы. Русский народ для него — прежде всего созидатель и строитель, творец земной красоты. Построенный его руками деревянный мост кажется маленькому Ване Шмелеву гораздо красивее железного: «Как же можно, дерево — оно живое дело. Леском от него давало, смолой... солнышком, как разогреет... а от железа какой же дух!» (4, 529).

Все произведения Шмелева полны поэтическими описаниями природы, созвучными душе славянина. Для Горкина, который «все знает», «покос — дело душевное». Он прекрасно понимает деревенских мужиков, убегающих на покос в самый разгар работы на строительстве. «Дело душевное» — и забота об искуплении грехов, очищении и покаянии. С этого начинается роман «Богомолье»: в Петровки, в разгар сенокоса, Горкин решает идти в Троице Сергиеву Лавру, чтобы помолиться за себя и усопшего Мартына. На упрек хозяина он отвечает: «Всех делов, брат, не переделаешь... верно! Делов-то пуды, а ОНА — туды!» (4, 402).

Перед лицом неизбежной смерти для старика Горкина, выражающего в романе народную мудрость, становится все малозначительным. Душа должна очиститься постом и молитвой, «тела пострадáнием». Богомолье для православного русского человека это «банька духовная». Поэтому к Троице сползаются со всей России больные и убогие, грешники и страдальцы, проходя немалый и нелегкий путь собственными ногами. А еще больше идет русских людей помолиться и покаяться, помянуть усопших.

К Богомолью готовятся как к празднику: надевают лучшую одежду («К Преподобному обшмыгой не годится»), выбирают самую красивую тележку. И хотя она поедет рядом, мало кто сядет на нее: ни больной Горкин, ни Федя, сбивший ноги в кровь. Физические страдания лишь способствуют возвышению души. Весь путь по Святой дороге, который совершают богомольцы, весел и празднечен: медовый воздух, сверкающая серебром речка, яркое-яркое солнышко сопровождают их. Чего стоит хотя бы описание луговых цветов на полянках: «Веселые луговинки полны цветов самая-то пора расцвета, июнь месяц. В мокрой траве, на солнце золотятся крупные бубенцы, никлые от дождя, пушистые: потрясешь над ухом брызгаются, звенят. Стоят по лесным лужайкам, как тонкие восковые свечки, ночнушки-любки, будто дымком курятся, ладанный аромат от них. И ромашки, и колокольчики... А к Вифании, говорят, ромашки ... прямо в ладонь ромашки!» (4, 458).

Святая дорога показана сквозь призму мировосприятия маленького мальчика, впервые идущего вместе с богомольцами к Троице. Благодаря этому восторженно-пафосное описание чудес земных и небесных не кажется искусственно преувеличенным. Всех странников объединяет свет православной веры, который превращает их, таких разных по характеру и настроениям, в единое целое. «Мы — на святой дороге, и теперь мы другие, богомольцы. И все кажется мне особенным. Небо как на святых картинках, чудесного голубого цвета, такое радостное. Мягкая пыльная дорога, с травкой по сторонам, не простая дорога, а святая, называется Троицкая. И люди ласковые такие, все поминают Господа: “довел бы Господь к Угоднику”, “пошли вам, Господи!”, будто мы все родные. И даже трактир называется “Отрада”» (4, 419).

Чувство коллективизма, присущее русской общине, Шмелев объясняет наличием общей веры и психологией простолюдина. На пути в Троицу проявляются все лучшие качества человека, проверяются на опыте христианские заповеди. Горкин поучает мальчика: «От горя не отворачивайся!», «А мы не судьи!», «Чтоб

не обидеть кого». И возмущается собственной слабостью, когда богомольцы остановились отдохнуть: «Святое на чай сменяли». Богомольцы в один голос поют псалом: «Стопы моя направи по словеси Твоему, И да не обладает мною Всякое беззаконие». И становится всем на душе светло и спокойно.

В горьковской повести «Исповедь» народ, слитый воедино общей верой, сам превращается в бога и становится способным творить чудеса (сцена исцеления парализованной девушки). В романе «Богомолье» есть похожая сцена: калеку, которого пожалел Федя, заставляют встать и идти к Преподобному Сергию. Но в отличие от Горького Шмелев не верит в бога-народушку и не занимается богостроительством на базе социалистических идей. Его вера в Бога истинна и чиста, как у старика Горкина.

Образ Горкина — один из ключевых в романе «Богомолье». Ласковый старичок, который все знает, он верит в святых и «до всего снисходит». Именно он является наставником и учителем маленького Вани, напоминая в этом отношении классические образы пушкинского Савельича из «Капитанской дочки» и аксаковского Евсеича. Но гораздо интереснее проследить преемственную связь Горкина и горьковского Луки из пьесы «На дне». Внешне они похожи друг на друга: внимательные к людям и их бедам, умудренные жизненным опытом и знающие цену добру и злу.

Но Лука — утешитель. Он внушает людям иллюзии: умирающей Анне, что ей будет легче на том свете, пропойце Актеру — мечту о лечебнице для алкоголиков, проститутке Насте — сказку о красивой любви. Однако «блаженная страна» фантазии не может заменить людям подлинной жизни. Горький развенчивает «утешающую ложь» Луки: умирает в муках Анна, кончает самоубийством Актер, поверивший в возможность исцеления, озлобляется Настя, попадает в тюрьму Васька Пепел. Идея утешительства и ложь во спасение, по мысли Горького, не приносят людям счастья.

Горкин — не утешитель, а истинный проповедник православной веры. Плотник и грешник, он и сам идет к Троице, чтобы очиститься, и своих спутников призывает к тому же. Горкин не «лезет в святые», не претендует на роль Спасителя. Он просто живет по христианским заповедям и учит окружающих помнить о душе, не делать зла, быть в гармонии с собой и природой. Он призывает любить и прощать («Грех это осудить человека, не разобрамши»), не показывать дурного ребенку, не злословить и не сводничать, подавать нищему, помогать убогому. Не потому ли он пользуется таким автори-

тетом среди богомольцев: Горкина и его спутников они называют «правильными». Так Шмелев утверждает и собственный идеал, показывая, что народная мудрость и присущее русскому народу православное начало должны привести к спасению России.

Критики не раз обращали внимание еще на одну особенность творчества Шмелева: органическую связь с русским фольклором и народной лексикой. Во всех его произведениях, а особенно в тех, которые принадлежат к «воспоминательной» прозе (сборник «Родное», романы «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы») бушует стихия простонародной речи, передающая во всей полноте склад ума, особенности психологии и миросозерцания славянина. Нагляднее всего это проявляется в описании бытовых обрядов, христианских праздников и просто повседневной жизни. Шмелеву не чужд характерный для Лескова прием передачи характера героя с помощью речевой характеристики. Так, Горкин, который безоговорочно верит в святых и считает, что водопровод тоже от Бога, частенько пользуется народными приметами: «Мухи гуляют весело — дождю не бывать», «Кукушка кукует перед грозой» и др. Создавая положительный тип русского человека, писатель использовал в качестве основы все богатства славянской культуры, уходящей корнями в народную почву.

Итак, герой Шмелева отличается и от сусального мужичка писателей-народников, и от толстовского Платона Каратаева своей жизненной достоверностью. Он близок не только Тюлину, но и другим ветлужанам по своим принципам и поведению, но тверд в православной вере и уже поэтому противостоит Матвею из горьковской «Исповеди», странствие которого ведет к поискам нового бога и новой веры, которую он отождествляет с религией. Герои Шмелева никогда не стремятся изменить жизнь насильственным путем. Более того, убийство царя Александра II вызывает у маленького Вани страх, а Горкин объясняет ему, что это дело рук «мигилистов», которых уже поймали. Горкин, жалеющий не только людей, но и всякую живую тварь, отзывается о них сурово: «Надо людей жалеть, а *энти* уж и не люди стали, душу продали князю зла. *Энти* все законы преступили, и для них нет милости закона. На них не закон, а страх надо. Тут власти их не помилуют земным законом, а ... *там*... Господь рассудит правдой своей» (4, 553).

Эти строки из рассказа «Страх» написаны Шмелевым в Париже в январе 1937 года. В годину политических репрессий на

родине он напоминал людям о милосердии и справедливости и вместе с тем о Страшном суде, который неотвратимо покарает «нелюдей». Утверждая, что русскому человеку исконно близки принципы православия и народности, он провозглашал своим идеалом жажду праведности и стремление жить по-Божески.

В эмигрантском творчестве Шмелева тоже заметно влияние леонтьевских идей: апология русского быта и национальной самостоятельности, воспевание жизни во всех ее проявлениях, критика буржуазного «прогресса» и «среднего» типа европейца, осуждение «деспотического коммунизма», ведущего к смерти и разрушению государств. Большая часть поздних произведений Шмелева посвящена проблемам семьи и религии. Вслед за К. Леонтьевым он приходит к выводу, что крепкая великорусская семья должна быть православной и морально нравственной, а России суждена великая роль в мировой истории.

Анализируя автобиографическую дилогию как высшее художественное достижение Шмелева, эмигрантская газета «Россия и Славянство» писала, что это книги «радости и света», от которых веет «исконным вечным русским духом», произведения, отличающиеся удивительным богатством родного языка и «блеском народного остроумия»[26]. По глубине и тонкости проникновения в психологию славянина, они принадлежат к лучшим образцам классической русской литературы, что определило их востребованность в современной России.

[1] Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. С.149.

[2] Последние новости. 1924. № 1174, 20 февраля.

[3] Московиана. С. 155.

[4] Куприна К.А. Куприн — мой отец. М., 1979, С.241.

[5] Переписка двух Иванов. Т. 1. С. 15.

[6] Шмелев И. Светлая страница. С. 38.

[7] Шмелев И.С. Избранное. М., 1989. С. 4.

[8] Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 5. М., 1959. С. 156.

[9] Современные записки. 1932. № 49. С. 454–455.

[10] Там же. С. 190.

[11] Коммерсант. 2000. № 96. 31 мая.

[12] Духовный путь Ивана Шмелева. С. 43.

[13] Шмелев И. Лето Господне. М., 2000. С. 102.

[14] Там же.

[15] Бунин И. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 23.

[16] Шмелев И. Долгий путь домой. М., 2000. С. 7–18.

[17] Коммерсант. 2000. № 96. 31 мая.

[18] Ильин. С. 382.

[19] Шмелев И. Долгий путь домой. С. 13–14.

[20] Русская мысль. 1952. № 491. 15 октября.

[21] Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 73.

[22] Там же.

[23] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М., 1954. С. 101.

[24] Там же. Т. 29. С. 311.

[25] Там же. Т. 24. С. 52–53.

[26] Россия и славянство. 1933, июнь. Русское Воскресение. 1960. № 233, 25 июня.

ГЛАВА VII

«ЖИЗНЬ ВО СВЕТЕ» — НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ШМЕЛЕВА

В статье «Как нам быть» (1927), отвечая на вопросы читателей о сущности национальной идеи и судьбах России, Шмелев писал: «... теперь над всеми “проклятыми” вопросами былого, поднялся — *святой вопрос*... этот святой вопрос — *о бытии России*» (2, 477). Справедливо полагая, что каждая эпоха выдвигает свои задачи и пытается утвердить свою правду, писатель воскликнул: «Я понимал, что новое поколение жаждет нового наполнения и новых идеалов, что без идеалов оно существовать не может: оно же *русское* поколение!» (там же). В XXI веке вновь вспыхнули ожесточенные споры о национальной идее и сущности русской души, которую Шмелев так выразительно и многогранно запечатлел в своем творчестве. Ведь «проклятые вопросы», мучившие не одно поколение русских людей, остались без ответа, а голос писателя только сегодня стал по-настоящему слышен в России.

Изучая историю страны, обращаясь к трудам В. Ключевского, Н. Данилевского, славянофилов, К. Леонтьева, В. Соловьева, перечитывая П. Чаадаева, А. Герцена, Ф. Достоевского, Шмелев пришел к выводу, что история России — это постоянная расплата за прошлые ошибки и преступления, мучительные поиски истины и идеала. Наклонность к самооплевыванию, раболепству перед Западом, стремление пересадить из чужой почвы модные идеи, даже не попытавшись их критически осмыслить, стали для России роковыми. Шмелев пишет: «Мы расщепились глубже и пагубнее, ибо мы, скороспелки, ходом нашей истории обречены были *догонять*. На нас, не имевших крепкой *национальной* почвы, многоплеменных, поставленных судьбою между Западом и Востоком, обильно высыпались “идеи”. И эти “идеи” раскололи, расплющили зарождавшуюся единую основу — помешали образованию крепкого национального русского ядра» (2, 485). К этому ядру, по мысли писателя, должно потянуться все самое силь-

ное, талантливое, живое, чтобы Россия снова стала могучим православным государством.

В творчестве Шмелева национальная русская идея воплощена прежде всего в образе Света, который многопланов и многозначен, являясь не просто образом, а концептом духовной сущности русской жизни. Писатель постоянно обращается к нему: это и свет солнца, преображающий природу, и надежда на лучшее (свет в конце тоннеля), и свет истины, сияющей во тьме безверия, и немеркнущий свет истинной любви, и библейский Свет разума, и даже геополитический Свет с Востока. Обратимся к произведениям Шмелева, в названиях которых использовано это слово.

Это прежде всего сборник «Свет разума. Новые рассказы о России», вышедший в 1928 г. Определяя его основную тему, О. Сорокина пишет: «Религиозное обновление человека становится основной темой этих рассказов о людях, проверенных и закаленных страданием, способных противостоять воинствующему атеизму»[1]. Действительно, Шмелев поставил перед собой задачу показать способность человеческого духа не поддаваться «насилию, унижениям и лишениям, героически возвыситься над разрухой, нуждой, грубостью и отчаянием»[2]. В сборник вошли рассказы о России, написанные в эмиграции до 1928 г. Их общую идею можно определить как утверждение бессмертия русской души, определение ее «живой субстанции».

В книге «О тьме и просветлении» Ильин уделил большое место анализу произведений Шмелева, заметив, что писателю удалось показать в художественных образах «великую основу России — “Святую Русь”». Он писал: «Сила живой любви к России открыла Шмелеву то, что он здесь утверждает и показывает: что *русской душе присуща жажда праведности* и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину *только через идею “богомолья”*»[3]. Называя Шмелева «ясновидцем народной души», критик отметил такие особенности русского национального характера, как жажда праведности, совестливость, склонность к покаянию, «дар взирать к Богу из темноты, силу различать добро и зло и противостоять злу до конца»[4].

В рассказе «Свет разума» (1926) Шмелев изображает события времен гражданской войны в Крыму. Большевики утверждают свою власть не только оружием, они пытаются разрушить православную веру и храм Божий. В Алуште арестовывают и увозят в Ялту священника, а вместо него появляется новоявленный проповедник Воронов, открывший у себя «Вертоград сердца», где

бесплатно угощают вином и развращают женщин. Ему покровительствуют комиссар Шпиль и чекист Кребс. Воронов старается переманить паству к себе, заявляя: «Видимая церковь есть капище идолов, а священники и дьякона — жрецы! Придите в Невидимую ко Мне!» К нему, действительно, бегают девушки, чтобы узнать «тайну» и «причаститься любви», а местный учитель Иван Иванович Малов становится его сторонником, обещая совлечь с себя «ветхого человека» и принять новое Крещение «огнем и духом».

Но праздник Крещения становится днем торжества истинно православной веры: учитель возвращается в лоно церкви, Воронов и Кребс посрамлены, а народ в ледяной воде устраивает массовый заплыв. Рассказывая об этом, дьякон объясняет случившееся глубоко укорененным в народе Светом разума. Политика новой власти основана на дискредитации «опиума» религии: «Выгоняй “опиум” из народа, Свет-то разума! В скотов обратим, запрягем и поедем. С “опиумом”-то народ — без страха, а без него — сразу покорятся! Раз понятия Правды нет, тогда все примется, хлеба бы только не лишали! А если еще и селедку дают — чего!» (2, 84).

Оказывается, эта хитроумная политика не всегда срабатывает. Когда речь заходит о православной вере, народ забывает о селедке. Устами алуштинского дьякона Шмелев выражает собственное убеждение: «Мужику на глаза икону надо, свечку надо, теплую душу надо... Храм Господень с колоколами надо! В сердце колокола играют.... А не пустоту. С колоколами я мужика до последнего неба подыму!» (2, 79). Писатель уверен — «Воссия мирови Свет разума!». Несмотря на все испытания, выпавшие на долю России, Свет разума хранить надо: «Хоть в помойке и непотребстве живем, а тем паче надо Его хранить. И только на малых сих надежда, поверьте слову!» (2, 83).

Свет разума — величайшая народная мудрость, пока он сияет в тайниках сердца простого человека, жива Россия. Из этой духовной сущности на земле вечно творится и обновляется жизнь. Поэтому так поэтичны в творчестве Шмелева описания православных святынь, церквей и соборов. При виде солнечно-розовой колокольни Троице-Сергиевой Лавры, которая светилась и сияла нетленной красотой, он восклицает: «Сколько пережила она за свои пять веков! Сколько светила русским людям!<...> Было во мне такое... чувство ли, дума ли: “Все, что творится, — дурманный сон, призрак, ненастоящее... а вот

это — живая сущность, творческая народная идея, завет веков, это — вне времени, нетленное… можно разрушить эти сияющие стены, испепелить, взорвать, и ее это не коснется…” Высокая розовая колокольня, “свеча пасхальная”, с золотой чашей, крестом увенчанной… сияние и золотые купола…» (2, 145).

Понятие «свет» уравнивается у Шмелева с понятием «жизнь». Поэзия жизни — со всеми ее ароматами и звуками, во всем многоцветии земного бытия, в возвышенном и низменном, — основа художественного мировосприятия Шмелева. Пейзажи в его произведениях пронизаны солнечным светом, его потоки льются на землю в повести «Богомолье», освещая путь паломников, в рассказах «Приволье», «Весенний ветер», «Вербное воскресенье», «Весенний плеск», «Голуби», «Родное», в главе «Троицын день» из романа «Лето Господне», в «Истории любовной», где «чувство весны» передано в описании конца марта, когда лопаются почки и чуть «зелено дымятся сад и роща». Под лучами солнечного света раскрываются цветы, зеленеет лес, наливаются соком плоды и овощи на грядках, радуя умирающего старого человека в повести «Росстани».

В рассказе «Свечка» (1925) чудо спасения жизни управляющего большим богатым имением связано напрямую с огоньком свечки, а символически — с глубинными свойствами души простого русского человека. При большевиках управляющего пытаются арестовать и убить, поверив слуху, что он увозит с собой миллионы денег. Спасаясь от погони, герой оказывается в поезде, где его узнает и прячет в темном купе старый кондуктор. Огарок свечи, который гасит кондуктор, чтобы не нашли беглеца, его отказ открыть запертую дверь купе спасают управляющего. Шмелев, голос которого явно слышится за словами рассказчика, уверен, что жизнь человека тесно связана с другим Светом — с тем огоньком, который теплится в душе человека. Писатель размышляет о том, что добрую душу можно пробудить даже в самые страшные минуты жизни. «Перед смертью не раз стоял — и сколько видел, как в самом даже безнадежном, в самом отпетом человеке… и вдруг каким-то чудом чистый огонек затеплится, засветит в нашей кошмарной ночи!» (7, 99).

В рассказе «Свет вечный» (1937) такое же сложное и глубокое проникновение в человеческую душу. Шмелев изображает крепкую русскую семью, живущую в одном из медвежьих углов страны. Отец, богатырь с русой бородой, голубыми глазами и солидным спокойствием в поведении, напоминает рассказчику

Александра III. Его сыновья — рослые, сильные, здоровые, привыкшие к любому труду. Молчаливая статная хозяйка похожа на Марфу-посадницу. Заезжему землемеру, заночевавшему в доме, становится не по себе при мысли, что его могут тут ограбить и убить. Но ничего плохого не происходит: в этой семье, живущей по Божьим законам, никто не способен на разбой.

Рассказчик вновь встречается с Упоровыми — отцом и младшим сыном — в подвале бывшей «монопольки», куда весной 1922 года большевики посадили арестованных. Упоровых обвинили в организации вооруженного восстания: препятствуя изъятию церковных ценностей, Упоров привел мужиков к храму и три дня руководил обороной, не давая солдатам войти внутрь. Перед смертью он простился с землемером, сказав: «Вот, барин, и расхлебываем, а не мы варили. Нам *такого* не выдумать: умные наварили, а нам расхлебывать.<...> Ничего, *пройдет.* Котел наш крепкий, всех не изведешь, *заварим.* Смоем грех. Это, барин, уж за *все* расплата» (3, 224). В глазах Упоровых землемер увидел «свет вечный» и понял, что «это умереть не может». Не может умереть русский народ, если в сердце крепка вера в Бога, возродится Россия, ибо «жив *корень*, выбивает поросль» — вот основной вывод писателя (там же).

Рассказ «Свет» (первоначально «Свет во тьме») написан в августе 1943 года, когда в Париже хозяйничали немцы, а район, в котором жил писатель, бомбили. Шмелев поставил перед собой задачу психологически обосновать состояние человека, чудом избежавшего смерти. Испытанное потрясение — герой узнает, что только он один остался в живых после взрыва бомбы, разрушившей два дома, — заставляет его осознать ценность жизни и испытать радость даже от пустяков. «Дымилась и вкусно пахла чудесная картошка. Радость, что жив, жив, жив... переполняла душу» (3, 250).

Шмелев писал О. А. Бредиус-Субботиной 18 августа 1943 г.: «Надо было мне и душевное состояние "спасенного" передать читателю, его галлюцинации, его "радость", радость от пустяка, от такого проявления *жизни,* как, м.б., аляповатая этикетка на консервной жестянке... от запаха картошки... вина — конечно, скверного вина. Но кто был близок к гибели... о, как он должен радоваться и пустяку — самой пылинке в жизни, пылинке, кружащейся в солнечном луче! Выздоравливающие после тяжелой болезни, после трудной операции... когда они чувствуют, что уже снова начинают жить... какое чудо видят даже в дольке

апельсина, сквозного на огоньке больничной лампочки! А тут, в жарком, душном подвале, один звук воды из крана — уже солнечный дождь весенний, картинка на жестянке — уже Божий мир, солнечный огород, как там в станице где-то, далекой, родной станице… зеленая стена живого гороха под кубанским солнцем… баштаны… кавуны… степи…»[5]

Как мы видим, понятие «свет» уравнивается с понятием «жизнь». Но тут же Шмелев дает понять, что жизнью каждого человека распоряжается Господь, что только ему ведомо, почему «так надо было», чтобы спасся один Антонов, оказавшись заживо погребенным в каменной могиле. А жители соседнего дома — человек тридцать — все погибли, хотя прятались в подвале. «Кто достоин, кто недостоин… это не нам судить», — объясняет Антонову капитан. Смысл рассказа раскрывается в его последних словах о людях, которым «непостижимой Волей во тьме кромешней открылся свет» (3, 252). Так писатель связывает воедино тему реальной человеческой жизни с миром иным, случившееся с Антоновым с волей Господа.

В лирической миниатюре «Свете тихий» доминирует тема святой тайны зачатия новой жизни. Шмелев описывает усадьбу в первые дни июня, белую церковь у рощи, медовые луга и необъятное поле. Колосья ржи на поле уже совсем сухие, и пыльнички шуршат, покрываясь дымком: «…вдруг все хлеба, все сразу …вдруг будто задымятся — вздрогнут… и дымный полог на все поля. Да, это редко видят. Народ-то знает… Мне только раз случилось, видел святую тайну»[6]. Великая тайна зачатия нового зерна вызывает ликование всего окружающего: «…славят хлеба, сияют, дышат последним светом, зачавшие: солнце коснулось их, тронуло теплой кровью, сизою пеленой закрылось. Верезг стрижей смолкает, прохлада гуще и — перезвон — “Слава Тебе, показавшему нам све-эт!”»[7]

В этой миниатюре Свет не только непосредственно связан с жизнью, он является проявлением воли Всевышнего, без которого она невозможна. Славя Свет, Шмелев подчиняется этой Воле, любуется ее проявлениями и умиляется мудростью Создателя. Земное, как всегда в творчестве писателя, непосредственно связывается с небесным, обнажается «ткань-пелена», прикрывающая великие тайны земли. Возглас во время всенощной службы «Слава тебе, показавшему нам Свет» лишь приоткрывает, но не объясняет эти тайны. Частица божественного света заключена в таинстве любви, которая является одной из доминант творчества

Шмелева. Он верил, что браки заключаются на небесах и боготворил женщину, видя в ней воплощение красоты, добра и верности. Ольга Александровна, жена писателя, а после ее смерти Ольга Александровна Бредиус-Субботина были для него идеальными фигурами, воплощающими соловьевскую идею «Вечной Женственности».

В. С. Соловьев писал, что общий смысл вселенной открывается человеку двояко: «с внешней своей стороны как красота природы и с внутренней — как любовь...» В другой статье он пояснил: «Торжество вечной жизни — вот окончательный смысл вселенной. Содержание этой жизни есть внутреннее единство всего, или любовь, ее форма — красота, ее условие — свобода»[8]. Идея Вечной Женственности не раз звучит у Шмелева, особенно явственно в финале первого тома романа «Пути небесные». Его героиня воплощает присущее самому писателю благоговейное отношение к женщине и преклонение перед чудом, соединяющим земное с небесным. В романе «Пути небесные» и в переписке с Бредиус-Субботиной он творит восторженный гимн Прекрасной Даме, называя женщину — символом вечности, родником жизни. При этом Вечная Женственность воплощается для Шмелева не столько в Софии, сколько в Богоматери, которую он называет Матерью Света.

«Я всегда искал *света* в людях, я тянулся к нему и старался показать его в людях людям», — признавался Шмелев[9]. Пленительные образы женщин, которые он создал в своих произведениях — от татарки Нургет в раннем рассказе «Под горами» до Анастасии в «Неупиваемой Чаше», Паши в «Истории любовной», Катички из романа «Няня из Москвы» и Дариньки в «Путях небесных» — идеальны и вместе с тем жизненно правдивы. Все они носят в своих душах свет Любви, который порой превращается в Крест. Веря и надеясь, они стойко переносит жизненные трудности, разлуку с любимыми, тяжелые испытания. Шмелев славит женщину и особенно, русскую женщину, в характере которой жажда дела сочетается с мечтой об идеале.

Эта мысль доминирует в романе Шмелева «Няня из Москвы», задуманном зимой 1926–1927 годов. Как свидетельствует О. Сорокина, Шмелевы жили в это время в доме москвичей Карповых в Севре. Именно там писатель познакомился с няней Грушей, ставшей прототипом Дарьи Степановны Синициной, няни из романа. Сорокина пишет: «Кухня и помещение для прислуги, смежные с комнатами Шмелевых, доносили голос няни

Карповых. Особенно часто слышал Шмелев ее голос из кухни, где няня за чаем вела разговоры с приятельницей. Так эта московская няня стала, можно сказать, звуковым прототипом вымышленной шмелевской няни, а ее речевая манера определила характер сказа в романе»[10].

Дарья Степановна — классический образ няни, характерный для русской литературы. Добрая, бескорыстная, отзывчивая, безгранично преданная своим господам, она, как няня Пушкина, «подруга дней суровых» Катички, которую она растит и оберегает от всего дурного. Истинно православный человек из народа, няня пытается воспитать ребенка в христианских традициях: учит молитвам, вешает образок к детской кроватке, кропит дом святой водой, молится перед иконами за нее, ставит свечи перед образом Николая Угодника. Однако хозяева Дарьи Степановны не одобряют этого и постоянно ругают няню. Они не верят в Бога, не соблюдают христианских заповедей, не ходят в церковь.

Дарья Степановна осуждает их образ жизни, безалаберность, семейные ссоры, кончающиеся истериками жены, расточительность, измены. Тем не менее она остается с хозяевами до последнего часа их жизни, облегчая, как может, страдания господ, физические и духовные. Простая неграмотная женщина, Дарья Степановна не может понять своих хозяев, либерально настроенных интеллигентов, и искренне считает, что ранняя смерть дана им в наказание за неправедную жизнь.

Ее трудолюбие, здравый смысл и практичность помогают Катичке после смерти родителей пережить все, что выпало на ее долю. Няня становится ангелом-хранителем своевольной, гордой и независимой девушки, которая со временем превратилась в известную актрису. Дарья Степановна не одобряет профессии Катички, искренне возмущается ее богемным окружением, кокетством перед зеркалом, поведением с богатыми поклонниками. Избалованная Катичка не ценит няню, хотя всюду возит ее с собой, считая единственно близким человеком. Дарья Степановна для преуспевающей звезды — «тумба», «улитка», «муравьиная куча», осколок старого русского быта. Она даже демонстрирует ее журналистам в Европе и Америке, уверяя, что няня — та самая загадочная «славянская душа», которую тщетно пытаются понять иностранцы.

Деревенская девочка, сирота, которую взяли «в богатый двор дитю качать», Дарья Степановна впитала в себя старые православные традиции и народную мудрость. Толстая и неуклюжая,

всегда повязанная платком, в невзрачной одежде, в тальме с висюльками, она и правда производит впечатление темной старухи из медвежьего угла. Живущую в Париже мадам Медынкину, слушающую рассказ Дарьи Степановны, шокируют простонародные обороты ее речи. Няня говорит «Винерка» вместо Венера, «Корчики» вместо Корсика, астеричная, портокол, мадицина, волконалия, хавос. Но язык Дарьи Степановны выразителен и певуч, пестрит меткими народными пословицами и поговорками, собственными остроумными наблюдениями. «Одна я непритычная такая», «Горе-то одного рака красит», «Одна слеза катилась, другая воротилась», «Память старая — наметка рваная, рыбку не выловит, а грязи вытащит», «Не вздыхай глубоко, не отдадим далеко, а хоть за курицу, да на свою улицу».

Мастер колоритного народного слова, Шмелев наделяет Дарью Степановну не только тульским говором, но и крестьянским складом ума, простонародным пониманием зла и добра, умением прощать плохое и ценить хорошее в людях. Всей душой любя и тщательно оберегая свою Катичку, она безошибочно чувствует, от кого ей нужно сторониться. Выразительны нарисованные ею образы поклонников «звезды», окружающих актрису: «Лицо у него обсосанное было, серое, чисто бес. И прыщавый весь... все за Катичкой увивался, а сам женатый». «Краснобай такой, балахвост». «Из себя-то? Да не так, чтобы ахтительный какой, и уж немолодой, а видный такой мужчина, брюзглый только, брыластый такой, губастый» (3, 20).

Весь роман представляет собой рассказ Дарьи Степановны о судьбе Катички, ее непростых отношениях с Васенькой, которые в финале няне удалось наладить и соединить любящих. Но одновременно это повествование о событиях в России в годы Первой мировой войны и революции, о судьбах русской эмиграции, это и взгляд на мир глазами простого русского человека. Виртуозный сказ, которому Шмелев учился у Лескова, был по достоинству оценен критиками уже в «Человеке из ресторана». В речах главных героев ему удалось передать не только особенности их речи, но и склад ума, характера, души. В итоге писатель смог создать жизненно правдивый образ няни, глазами которой смотрит сам писатель.

Путь, который проделали в романе главные герои, характерен не только для многих русских эмигрантов, но и для самого Шмелева: тульская губерния — революционная Москва — голодный Крым — Константинополь — Корсика — Париж. В отличие от

Дарьи Степановны и Катички, писатель не побывал ни в Америке, ни в Индии, но его отношение к заокеанскому образу жизни достаточно ярко выражено в словах няни. В зрелом творчестве Шмелева лишь усилилось характерное для К. Леонтьева неприятие буржуазной цивилизации, отрицание бездуховности и мертвого механицизма жизни. Рассказывая об Америке, няня сетует: «И всего-то там за деньги можно, а денег там ... душу купят и продадут, и в карман покладут», «У нас здесь один разговор... то ли ты горло кому перегрызи, то ли тебе голову оторвут!» (3, 17).

Американские репортеры, бесцеремонно набросившиеся на приехавшую Катичку, кажутся няне «собачьей сворой». Они не дают покоя и Дарье Степановне: «на свежего человека накидываются, как голодные вот клопы на постояльца» (3, 157). С двадцатого этажа американского небоскреба няня видит внизу «хавос такой, как сумашедчие бегут-мчатся» машины, «С неделю я никуда не выходила, боялась очень. Подойду к окошечку и назад, голова кружится, с высоты. И будто наш дом завалится» (3, 157). «И все будто сумашедчие какие, слова доброго не услышишь, дела до человека нет» (3, 18).

Описание революционной Москвы или Крыма при красных и белых в романе «Няня из Москвы» напоминает рассказы и очерки Шмелева, его эпопею «Солнце мертвых». Дарья Степановна упоминает о хаосе, который начался в Москве в 1917 г.: «А уж все кверх ногами стало, все с лентами красными пошли по Москве, песни поют», «царя сместили», «души разболтались». «Уж на головах пошли. Уж это всегда перед бедой так, чуметь начинают — большевики вот и объявились» (3, 46). Власть большевиков для няни — чистое безобразие, светопреставление.

Можно найти прямые аллюзии между рассказом няни и впечатлениями самого писателя. Она вспоминает, как вели себя в Москве солдаты, получившие свободу: «Кто в деревню уехал из лазарета-то, а то папиросками стали торговать, калошами. А это три вагона жулики загнали на станцию в тупичок и продавали их по дешевке. У нас тогда все в новых калошах защеголяли» (3, 75). Сопоставим сцену из очерка Шмелева «Голуби», в котором автор рисует образ солдата, который на Красной площади торгует новыми калошами и папиросами. Но в романе этот проходной эпизод расширяется и приобретает обличительный смысл: оказывается, солдаты торгуют краденым.

Особенно много личного, авторского, в рассказе няни об их жизни в Крыму: описание Алушты, которую занимают то немцы, то белые, то красные, обыски на дачах, грабежи на дорогах, эвакуация врангелевских войск и гражданского населения, бесчинства революционных троек, расстрел белых офицеров. «А страшное стало время, большевики бариново правление согнали, уж стали офицеров убивать, всех грабить. Пришли к нам с ружьями, с пулями, — вот зарежут, самые-то отъявленные. Один матрос был, живой каторжник, золотая браслетка на кулаке, сорвал с какой-то» (3, 87). Вспомним образы «тех, что убивать ходят» из «Солнца мертвых» или каторжников, освобожденных из сибирской ссылки революционной властью.

Реальные страницы истории, неоднократно описанные Шмелевым в «Солнце мертвых» и рассказах «Каменный век», «Об одной старухе», в романе «Няня из Москвы» приобретают новый смысл: действия большевиков осуждаются простой деревенской старухой, следовательно, автор хочет показать, что новая власть чужда простому народу. Сцена расставания с родиной в романе построена на контрастах: свет, солнце, яркий луч прожектора символизируют Россию, черная яма трюма на пароходе, темнота ночи, духота и грязь — неведомое будущее. «Господи… то все в России нашей жили, на солнышке… а вот в черную яму опустили… доверте-ли!» (3, 118).

Потеря родины стала для няни трагедией. Последнее, что она увидела на берегу, прежде чем спуститься в черную яму трюма, — русская церковь. «И вдруг церкву нашу и осветили, крестики заблистали, ну, чисто днем. Я и заплакала, заплакала-зарыдала — прощай, моя матушка Россия! Прощайте, святые наши угоднички!..» (3, 116). Несмотря на то, что Катичка неплохо устроилась в эмиграции, Дарья Степановна нигде не чувствует себя счастливой. В Америке ей не хватает яблочного варенья, потому что американское пустое — «суроп один надушенный». В Индии няню испугал ромовый пудинг («Будто мы в ад попали»), во Франции все кажется чужим: «…не глядела бы ни на что. К чужому-то свое не прирастает. На солнышко гляжу — и солнышко-то не наше словно, и погода не наша, и… Ворона намедни гляжу на суку сидит, каркает, — совсем будто наша ворона, тульская! Поглядела, — не та ворона, не наша… у нас в платочке» (3, 51–52). Шмелев постоянно противопоставляет свое и чужое, темное и светлое.

Только вера, которую Дарья Степановна свято хранит в эмиграции, спасает ее всюду. В Париже она ходит молиться в русский собор на Рю-Дарю, в Индии справляет Рождество Христово, в Америке сама становится «иконкой» для Катички. Няня, как Серый Волк для Ивана-царевича в русской народной сказке, спасает свою воспитанницу от опасностей и несчастий, выполняет все ее желания и напоследок, как в сказке, устраивает ее личную жизнь. Значение Дарьи Степановны в семье родителей Катички настолько велико, что хозяйка говорит ей: «Нянечка, труженица ты наша — самое ты наше дорогое, простой ты народ, тульская ты, мозолистая.<...> Да нам на тебя молиться, как на икону надо... ведь ты свята-я!» (3, 24).

Образ простой неграмотной женщины возвышается в романе до символа всего русского народа. Шмелев концентрирует характерные черты национального характера в живом образе няни. Мамки, дядьки, няньки испокон века растили русских детей, внушая им правила «жизни во свете» и заповеди христианской веры. Вера спасает Дарью Степановну и Катичку. На последней странице романа говорится: «Свет мне тут и открылся» (3, 189). Шмелев верит, что «жизнь во свете» будет когда-нибудь уделом России, если она не потеряет свою идентичность. «Бог сравнял, чума нас излечила, душу свою найдем, и наша Россия-матушка душу свою найдет», — говорит няне эмигрант, бывший граф Комаров.

Осмысляя исторические пути развития России и судьбы отдельной личности, Шмелев создает широкие картины жизни, нарисованные в романах «Няня из Москвы», «Лето Господне», «Богомолье». Для них характерно лирико-эпическое изображение русской жизни, проникновение в глубины православия и исторической памяти народа. Время прошедшее и настоящее органически включаются друг в друга, ибо для шмелевской концепции Ликов жизни характерна нерасторжимость прошлого, настоящего и будущего. Основу духовного обновления человека и нации писатель видит в неразрывной связи поколений.

Идея очищающего страдания воплощается в итоговом произведении Шмелева — романе «Пути небесные» — в идею «хождения души **по мытарствам»**, через которые человек возрождается к новой духовной жизни. Точно так же Россия, прошедшая через крестные муки революции, должна возродиться к новой жизни, освещенной Высшим Божественным Идеалом. Чувствуя себя людьми с затонувшего материка, русские эмигранты лю-

бовно подбирали осколки разбитого вдребезги быта, навсегда ушедшей старой России. Идеализация прошлого, в том числе деталей прежнего российского быта, стала источником того своеобразного ностальгического романтизма, который присущ поздним произведениям Шмелева. Романтизируя православную Русь с ее крепким бытовым укладом, он мечтал о духовном возрождении страны как мощного государства. В сборнике «Душа Родины» Шмелев писал о праве оставаться Человеком во имя «святой свободы» и «живых путей» будущего общественно-политического устройства России: «Что проку, если получим и все свободы по парламентскому декрету, а самой главной, свободы духа и не получим?! останемся рабами плоти?! А свободы духа не даст никакой парламент. <...> Я не отвергаю народовластия — народной души и воли... Да будет оно! Но — на основе Христовой Правды»[11].

В романе «Пути небесные» отчетливо сказывается влияние идей В. С. Соловьева, особенно его лекций «Чтения о богочеловечестве». Н. Солнцева пишет: «“Чтения” играли свою роль в формировании идеи “Путей небесных”. Соловьев писал об “умственном и нравственном разладе”, о необходимости религиозного начала и самоотрицания на пути к истинной свободе, к спасению, что имело непосредственное отношение к духовному пути Вейденгаммера. В духовном влиянии Дариньки на Вейденгаммера очевидно отражение рассуждений Соловьева о механическом мышлении и органическом, рассматривающем нечто в его связи со всем прочим и развивающем “одно понятие и полноту всецелой истины”»[12].

Образ Софии-Премудрости вначале ассоциируется у Шмелева с образом жены Ольги Александровны, которую он постоянно именует Святой и посвящает ей повествование, позднее — с образом Ольги Александровны Бредиус-Субботиной. Их переписка, длившаяся с 1939 г. до смерти писателя поистине является гимном во славу Всеженщины, Прекрасной Дамы. Писатель видит в ней не просто почитательницу его таланта, а родную Душу, данную ему Богом для утешения в горестях.

Об этом Шмелев постоянно пишет О. А. Бредиус-Субботиной: «Ты сложная, Дари-Анастасия-Ольга Воскресшая и Победительница скорби. Что мне делать? Ты вошла, Неупиваемая Радость. Я знаю — без тебя нет жизни, воли к работе, нет вольного дыхания»[13]. Для Шмелева Даринька — «звено от женщины — к всеженщине, к ангеloженщине, нетленной. Как “няня из Моск-

вы" это символ русской женской души, способной перенести все жизненные испытания и дать начало новому дню. В ней соединилось "великолепие любви" с откровением "Божественного Начала — через любовь"». Он пишет Бредиус-Субботиной: «В Вас — Дар, Вы — Сила, Вы — гениальны. Да, я знаю, Все, что в женских душах рассыпано крупицами — в Вас, одной, слито. Вы — ВсеЖенщина»[14].

В этих словах запечатлена не реальная личность Ольги Александровны, а страстная мечта Шмелева об идеальной Прекрасной Даме, которой он поклоняется как таинству. Он дарит ей самого себя, раскрывая самые интимные, самые сокровенные уголки души, дарит весь мир, который воссоздает в своем творчестве. Писатель считает женщину символом Вечности, Матерью Света, апофеозом Материнства. 28 декабря 1941 г. Шмелев пишет: Источник Жизни — синоним «вечно женственному, вечно рождающемуся, зовущему к движению, жизни, радости, свету. Все — в противоположение — ничто. Это — Родник Жизни, первооснова Красоты, Добра, Истины»[15]. С большой буквы он пишет слова, которые являются для него ценностными категориями: Тайна Жизни, Свет Разума, таинство Любви. По мысли писателя, они связывают воедино земное и небесное, каждодневное и вечное.

Обращаясь к русским девушкам, Шмелев писал: «Ваша великая миссия — *нести чистоту, утверждать нравственность, дать здоровое поколение, воспитать его, научить жизни в Боге*» и заключил: «Помните непрестанно, что мы велики, что мы *от великого народа*, что мы чудесны и нашей историей, уделившей нам миссию охранять культуру, что мы велики *великим страданием нашим и великой победой нашей — всем тем чудесным, что русский гений* давал, дает и будет давать миру!» (7, 410). Контент любви в произведениях писателя, слагаясь из универсальных христианских понятий о почитании родителей и предков, таинстве брака и соблюдении устоев семейной жизни, со временем осложнился патриотическим чувством любви к России.

Итак, образ Света проходит через все произведения Шмелева, присутствуя в пейзажных зарисовках, в любовных признаниях, в философских размышлениях и в публицистике. Зимний свет холодного утра в «Михайловом дне», описания Светлого дня — Пасхи, восхищение «светлой душой русской», Свет чистый православной веры и Свет Разума соседствуют с глаголами просветлить, внести свет в сумерки, жить во свете, т. е. по канонам право-

славной религии. Симфония света звучит в творчестве писателя как симфония жизни, земной и небесной. Она-то и создает ту неповторимую истинно русскую атмосферу, в которой происходит действие произведений, передавая «живую субстанцию Руси».

«Национальная почвенность, этот неразвеянный, нерастраченный, первоначально крепкий экстракт русскости» заставили И. Ильина назвать Шмелева певцом русского национального характера, традиций православного христианства и даже носителем всероссийской государственности. «Он знает, как жил и строился первобытный русский человек. И, читая его, чувствуешь подчас, будто время вернулось вспять, будто живет и дышит перед очами исконная Русь, ее израненная историей и многострадальная, но истовая и верная себе, певучая и талантом неистощимая душа»[16].

Горячая вера в возрождение России, мысль о том, что она вступает в фазу «прославления» — «и мученического, и — историко-государственно-культурного»[17], питали творчество Шмелева. Он мечтал вернуться на родину, когда там восторжествует «жизнь во свете», понимая под этим — единение человека с природой, торжество любви, духовности и православной веры.

В 1947 г. Шмелев писал: «...мы должны особенно чутко вслушаться в голоса нашего прошлого, исконного: особенно ныне, в темную пору грозной неопределенности, когда, быть может, решается русская судьба. Мы должны зорко вглядеться *в наше*, проникнуть к его вековым истокам. В них — голос прошлого, завет нам. Мы должны крепко связать себя с родными *недрами*» (7, 565). В этих словах не только призыв Шмелева, обращенный к будущему, но и искренняя вера, что Россия, несущая Европе «свет с Востока», будет сама когда-нибудь жить во Свете.

[1] Московиана. С. 187.
[2] Там же.
[3] Ильин. С. 390.
[4] Там же. С. 370.
[5] Роман в письмах. Т. 3. С. 686.
[6] Там же. Т. 2.С. 208.
[7] Там же.

[8] Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 2001, С. 412, 494.

[9] Роман в письмах. Т. 3. С. 228.

[10] Московиана. С. 209.

[11] Шмелев Иван. Душа Родины. Сб. статей. Париж, 1967. С. 5.

[12] Солнцева Н.М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 2007. С. 452.

[13] Роман в письмах. Т. 2. С. 140.

[14] Там же. С. 105.

[15] Там же. Т.3. С. 686.

[16] Ильин. С. 338.

[17] Роман в письмах. Т. 2. С. 140.

ГЛАВА VIII

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И НРАВСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ШМЕЛЕВА

Одной из главных задач русского зарубежья было сохранение исторической памяти. Чувствуя себя людьми «затонувшего материка», эмигранты первой волны старались даже на чужой почве сберечь ростки духовной культуры прошлого. «Ностальгический романтизм», который был едва ли не главной чертой эмигрантской литературы, подпитывался исторической памятью, ставшей содержательной категорией общественного сознания. Поиски шли одновременно в области религии, философии, социологии, литературы.

Обращение к событиям отечественной истории было обусловлено прежде всего попыткой осмыслить только что отгремевшие события революции 1917 г. и гражданской войны, перевернувшие мир и отдельные человеческие судьбы. В русском зарубежье уже в 1920-х гг. стала складываться концепция истории, ориентированная на понимание личностного начала в историческом процессе. Размышляя о своем личном опыте в период 1914–1922 гг., Питирим Сорокин писал: «Исторические обстоятельства и экзистенциальные условия начали процесс переоценки моих взглядов и меня самого как личности. К концу 1920-х годов этот болезненный, но радостный процесс в основном завершился. Его результатом стало то, что я называю интегральной системой философии, социологии, этики и личностных ценностей»[1].

Постижение истории происходило через трагедийность восприятия социального взрыва, уничтожившего привычный российский быт и устоявшиеся народные традиции. Перед людьми, пережившими потерю родины, революция представала как неуправляемый хаос, не подчиняющийся разуму. Н. Бердяев в труде «Судьба человека. Опыт парадоксальной этики» (1931) предупреж-

дал, что последствия прорыва этого хаоса сквозь хрупкий слой европейской цивилизации непредсказуемы. Неизбежный кризис порождало уже само несоответствие рационализма и прагматизма зарубежного мира и русской духовной ментальности.

Осознание роли интеллигенции в революции, ошибок и заблуждений прошлого вело к переоценке «русского вопроса» и попыткам опереться на что-то реальное в будущем. Такой реальностью стала мечта о грядущей России, которая возродится, освободясь от большевистской власти. Характерны рассуждения философа И. Ильина, автора работ «Вера в Россию», «О грядущей России» и «Путь духовного обновления». Он писал: «Быть русским значит не только говорить по-русски. Это значит — воспринимать Россию сердцем, видеть любовью ее драгоценную самобытность и ее во всей вселенской истории неповторимое свое-образие, понимать, что это свое-образие есть Дар Божий, данный самим русским людям, и в то же время указание Божье, имеющее оградить Россию от посягательств других народов»[2]. «Быть русским значит верить в Россию так, как верили в нее все русские великие люди, все ее гении и ее строители»[3].

Призывая изучать историю своего отечества, видеть в ней борьбу народа за собственный «самобытный лик», И. Ильин фактически развивал традиции славянофильства, утверждения об особом историческом пути России и всемирной отзывчивости русского народа. Эти взгляды были близки Шмелеву, который тоже верил, что душа русского народа «всегда искала своих корней в Боге и в его земных явлениях: правде, праведности и красоте»[4]. Формулируя «русскую идею» в государственно-правовом плане, оба они, философ и писатель, верили, что Россия возродится на пути крепкой государственности, православной веры и воспитания народа «духом сердечного созерцания и предметной свободы»[5].

Для Шмелева чувство исторической памяти было основой его неутолимой тоски по родине. Не только герои его произведений, но и стоящий за ними образ автора генетически связаны с Россией, прошлой, настоящей и будущей. При этом историческое прошлое высвечивается во всех его произведениях ярким светом любви и поклонения. Идеализируя православную Русь с ее крепким бытовым укладом, Шмелев мечтает о возрождении страны как мощного непобедимого государства. Эта мечта отчасти должна была реализоваться в неоконченном романе «Солдаты», начало которого, опубликованное в «Современных записках»

(1930, №№ 41, 42), в определенной части эмиграции восприняли как поздний отголосок славянофильства.

Задумав большую работу из времен Первой мировой войны и эмиграции, писатель собирался дать не только анализ событий, но и типы людей, противопоставив тех, кто защищал свою идею и свою родину, «несолдатам», тем, кому чужда и ненавистна Россия. В центре романа ротный командир капитан Бураев, бескорыстный, честный и верный «солдат», влюбленный в армию, которая, по его мнению, обязана защищать страну от «либералов» и «интеллигентов». Вспоминая события первой русской революции, он говорит: «С 905-го нас особенно поливают грязью за то, что спасли Россию от их экспериментов» (6, 312) Бураев готов умереть «за великое». Воинский долг и офицерская честь для него — не просто слова. Поэтому его так задевают обидные слова в адрес военных: «меднолобые», «скалозубы». Он утверждает: «Наше дело — самое страшное из искусств. Игра со смертью... только не на стишках, не в кабинете, а в чистом поле! Перекрестясь за великое, что вне нас и — в нас! Революционеров понимают, чтят, героями считают, а мы — солдатчина, "меднолобые"! Мы — профессионалы самоотвержения и долга, и будущее за нас! А не за нас — никакого будущего не будет, а так, болото!» (6, 313).

Бураев осуждает тех, кто покушается на «священное», оскорбляет армию, императора и Россию. Ему непонятно, как могли вырасти молодые «хулиганы», не имеющие ни чести, ни отваги, ни гордости за свою отчизну. Он соглашается с учителем Глаголевым, который убеждает его: «Носитель национальных идеалов клеймится "передовой" интеллигенцией как черносотенец, а этого клейма боятся. Наша задача — научить смело мыслить, по-русски мыслить и по-русски чувствовать и не бояться исповедовать святое, наше» (6, 387). В словах Глаголева слышны отголоски мыслей самого Шмелева, всегда считавшего символом веры прочную «русскую основу» бытия.

Сцена репетиции парада в полку, изображенная в романе «Солдаты», исполнена любовью и гордостью за русскую армию. Хранящееся в полку Знамя, по определению Шмелева, «душа полка, связанная со всей Россией сотнями сильных лет, блеском российской силы, славой побед и одолений, тысячами живых, сотнями тысяч павших. Души их — в этом Знамени...» (6, 346–347). Голос автора явственно слышен в словах «Слава России — Армия. Слава и жизнь, и сила» (6, 347) Вспомним слова К. Леон-

тьева, что великороссам в удел дана сила, и этим они отличаются от других народов. Нет сомнения, что в новом романе Шмелев хотел восславить русскую армию и убедить читателя, «чтобы все были как бы в круговой поруке, как бы в приказе у России — чтобы все были, как верные ее солдаты!» (6, 387).

Замысел Шмелева остался нереализованным. Отрицательные рецензии, напечатанные в «Воле России» и «Последних новостях», свидетельствовали, что «несолдаты», которых немало было и в эмиграции, восприняли роман как «черносотенно-охранительный», «реакционно-охранный» и даже «полицейский». Профессор С. И. Гессен назвал «Солдат» «прямо позорными», В. В. Руднев был в ужасе от «черносотенной по духу» вещи, «с привкусом еще какой-то небывалой у нас в журнале полицейщины черносотенной (сцена ареста нелегального, напр<имер>)»[6]. Естественно, что такой отзыв члена редколлегии «Современных записок» не способствовал дальнейшей публикации романа в журнале.

Отказавшись изображать торжество зла в современной истории, Шмелев-художник сосредоточил внимание не на критике большевизма и нигилизма, а на любовном изображении старой России. Он создал собственную «новую эстетику», в которой немалую роль играла историческая память. А. Мищенко вспоминал: «Иван Сергеевич жил в двух “планах”: один — это существование писателя-эмигранта с его материальными и житейскими невзгодами и печалями. Другой — это был целый мир, какое-то мистическое житие в России»[7].

«Мистическое житие» писателя стало возможным на основе феномена исторической памяти, пропущенной сквозь его собственную душу. В статье «Душа России» он писал: «В истории России были суровые этапы, когда Она, теряясь, находила себя опять: Куликово Поле, избрание на царство Михаила, Двенадцатый год — изломы в истории России. Но то, что случилось с нами, — не исторический перелом, это *пролом*. За ним — уже Новая Россия, которая непременно будет» (7, 392).

Созданное Шмелевым «светлое царство русское» в отличие от «темного царства» А. Островского генетически связано с русской историей. Мальчик Ваня следует заветам прабабушки Устиньи, жившей «во Христе», его окружают русские люди, работники и праведники, знающие «нутряную правду», способную возродить Россию. Он верит, что Царица небесная укрывает страну своим омофором, спасая от всех врагов. Потерянная ро-

дина выступает в его произведениях в ореоле Добра и Красоты, реализуя связь времен и мысль автора о неизбежном воскрешении России и сохранении основ ее духовности.

Это проявляется и в любви Шмелева к русской классике, которая в юности была для него образцом для подражания, а в зрелые годы — вечной ценностью. Писатель чувствовал невозможность своего существования вне поля притяжения огромного материка русской литературы, в котором запечатлена русская душа и ее сущность. Восхищение ее самобытностью и нетленной актуальностью вначале привело Шмелева в демократический лагерь «Знания», где традиции прошлого были особенно заметны на фоне модернистского отказа от наследия классиков. В его раннем творчестве можно найти следы увлечения не только Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Г. Успенским, Чеховым и Горьким, но и перекличку с русскими натуралистами (А. Амфитеатровым, В. Гиляровским, К. Горбуновым и др.), у которых он учился виртуозному изображению бытовой стороны жизни.

Русская классическая литература навсегда стала могучим духовным потоком, в русле которого развивалось его творчество. Он признавался в этом в «Автобиографии», в рассказах «Как я узнавал Толстого», «Как я встречался с Чеховым», «Как мы открывали Пушкина», в многочисленных речах на «Днях русской культуры» и в своих публицистических работах. «Национальная литература всегда черпает из души народа, Большая литература каждого народа — *его* литература, духом его рожденная», — утверждал Шмелев в статье «Творчество А. П. Чехова». И пояснил, что русская литература всегда содержит «вопросы», стремление раскрыть тайну бытия, найти решение загадок «о смысле жизни, о *правде* и кривде, о Зле-Грехе, о том, что будет *там*... и есть ли это *там*?» (7, 544).

Гоголевский образ птицы-тройки, символизирующий Россию и ее великую литературу, часто мелькает в произведениях Шмелева. В «Слове на чествовании И. А. Бунина» он сказал: «Давно гоголевская "птица-тройка" вынеслась за российские пределы, с чудесными колокольцами и бубенцами — величаво-великолепным звоном, с ямщиком-чудом Пушкиным, с дивными седоками — Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Толстым, Лесковым, Гончаровым, Чеховым. Чуткие мира слышат этот глубокий звон... слышат и восхищаются» (7, 483). Страницы, одушевленные трепетным чувством любви к России и ее на-

роду, соседствуют в произведениях Шмелева с раздумьями об исторических путях страны и ее судьбах.

Тема дороги как символ исторического развития родины и жизненного пути отдельной личности, столь характерная для писателя, тоже имеет исток в русской классической литературе. Шмелев неоднократно писал о «большой дороге русской литературы», которая идет в общем русле «духовного русского потока». Его предшественниками можно назвать Пушкина, Гоголя, Чехова, Лескова, Горького и других классиков. Однако лишь в творчестве Шмелева дорога символизирует возможность соединить Землю с Небом, попытаться поставить и решить вечные вопросы. Это и светлая дорога к Троице-Сергиевой Лавре в романе «Богомолье», и жизненный круговорот событий (радостей и скорбей, праздников и буден) в романе «Лето Господне», и «пути небесные», на которых человек постигает свое предназначение и высшую истину. Это, наконец, воспеваемое им «белое движение» и судьбы родины, сбившейся с предназначенного ей пути и ищущей его.

Не менее сложен образ дома, традиционно изображаемый в русской литературе как символ родины и родных пенатов, дорогих могил и родной природы. Мысли о вечном и сиюминутном, о пантеизме как свойстве русского национального характера, о народной жизни, в которой все «устроено законно», органически сочетаются у Шмелева с бытовыми описаниями. Мифологема «дом» ведет к постижению целостной картины мира, связывая воедино пространство локального дома с образом Космоса, отражающим модель мироздания. С помощью категории памяти автор расширяет картину, т.к. опирается не только на житейскую и биографическую память, но также на генетическую и ассоциативную, каждая из которых создает свое смысловое пространство. Шмелев отождествляет повествование от первого лица с памятью народа, его традициями и историей.

Знаток старых обычаев и русского патриархального быта, он наполняет многие произведения колоритными описаниями каждодневного обихода жизни во всех ее проявлениях. Пространные описания церковных обрядов, многословное перечисление блюд, праздничных застолий, рыночных богатств могут соперничать разве что с гоголевским изображением быта помещиков в «Мертвых душах». Вот картина обеда Чичикова у Коробочки: «...на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с луч-

ком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со снеточками, и нивесть чего не было»[8]. Или описание двора в доме Ноздрева: «Вошедши на двор, увидели там всяких собак, и густопсовых, и чистопсовых, всех возможных цветов и мастей: муругих, черных с подпалинами, полво-пегих, муруго-пегих, красно-пегих, черноухих, сероухих... Тут были все клички, все повелительные наклонения: стреляй, обругай, порхай, пожар, скосырь, черкай, допекай, припекай, северга, касатка, награда, попечительница»[9].

Обратимся к рассказу Шмелева «Рождество в Москве», полностью построенному на перечислении названий праздничного торга и бытовых предметов. Детальное описание ледников-вагонов с живым грузом («гусиные поезда») сменяется названиями разных сортов сыра, рыбы, икры, мяса, сладостей и другой снеди, громоздящейся на прилавках в торговых рядах перед Рождеством. «Фаршированные индейки, сыры из дичи, гусиные паштеты, салями на коньяке и вишне, пылкие волованы в провансале и о-гратен, пожарские котлеты на кружевах, царская ветчина в знаменитом горошке из Ростова, пломбиры-кремы с пылающими оконцами из карамели, сиги-гиганты в розово-сочном желе, клубника, вишни, персики с ноевских теплиц под Воробьевкой...» Или: «Бочками, буковыми ларцами, туесами, в полотняной рубашечке-укутке — икра катилась: “салфеточная-отборная” “троечная”, кто понимает, “мешочная”, “первого отгреба”, пролитая тузлуком, “чуть-чуть малосоль” и паюсная — десятки ее сортов. По всему свету гремел русский “кавьяр”» (3, 245, 237).

Казалось бы, преемственность очевидна. Но у Гоголя перечисление разного рода названий служит определенной задаче, характерной для писателей критического реализма: с их помощью дать выразительный портрет персонажа, типизировать помещиков: хлебосольную «дубинноголовую» Коробочку, легкомысленного Ноздрева, который был среди собак, «как отец среди семейства»[10].

У Шмелева более сложная цель — с помощью «разгула Мамоны» показать земное выражение радости Рождества. Смысл самого праздника и символизирующей его елки он понимает как «рождение живых вещей», как намек на великую тайну, которая и есть чудо Рождества. Весь рассказ Шмелева — это восторженный гимн «теплой и укладливой Москве» и одновременно горькое признание: «Мало мы свое знали, мало себя ценили» (8, 236).

Избегая примитивных описаний, Шмелев не просто рисует с натуры «физиологические очерки», а будит «мысли порядка высшего». Сам быт у него не прозаичен, а романтизирован. Можно сказать, что следуя традициям русской литературы XIX века, Шмелев искал свой собственный путь, совмещая разные принципы изображения действительности. Как истинно самобытный писатель Серебряного века он не ограничивался достижениями классиков, а стремился к созданию художественной системы, имеющей не только традиционные, но и новаторские черты.

Сравним два описания лужи — у Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и у Шмелева в рассказе «Весенний плеск». Огромное «водное пространство», занимающее почти всю площадь в Миргороде — достопримечательность города. Тут расположены суд и арестантская, тут гуляет та самая бурая свинья, что утащила прошение Ивана Никифоровича. Городничий не собирается осушать лужу и даже упорно называет ее озером. Гоголь иронизирует: «Удивительная лужа!», «Прекрасная лужа!»[11] Миргородская лужа — символ застойной обывательской жизни, в которой не происходит никаких событий, кроме ссоры соседей, аналог того бездуховного бытия, от которого автору «скучно жить на белом свете».

Шмелевская лужа — та самая, которая широко разливалась во дворе его родного дома в московском подворье Замоскворечья. Вода в ней, наверняка, была мутной и грязной, а на поверхности плавали щепки и прочие отходы плотницкого ремесла. Но, вспоминая ее в Париже, Шмелев воочию слышит гомон птиц, праздничный звон пасхальных колоколов, видит блеск воды и лужу, в которой тысячами искр переливаются солнечные лучи. Ведь, по словам писателя, «небо упало в лужу и уронило солнце» (2, 108).

Замоскворецкая лужа упоминается не только в рассказе «Весенний плеск». Вспоминая детство, Шмелев неоднократно оказывается там, в своем дворике, где с наступлением теплых дней лужа заполняла все пространство между домов и приходилось класть деревянные мостки, чтобы перейти на другую сторону. «К весне она зеленела и превращалась в озеро», — пишет он. Но если слово «озеро» звучит у Гоголя иронически, свидетельствуя о бесхозяйственности и чиновничьих амбициях главы города, то у Шмелева — лирически и даже романтически. Лужа не грязная, не застойная, не замусоренная, в ней цветет и блестит солнце,

«золотятся на ней овсинки, ходит ветром утиный пух» (2, 107). Солнечный весенний плеск для Шмелева — символ навеки утраченной родины, которую можно заменить только искренней устремленностью человека к царству небесному. Писатель создал в эмиграции свой собственный миф и фактически с 1922 г. до смерти жил не во Франции, а в мифической вымышленной стране, именуемой «светлое царство русское».

«Есть ли история — биография рода человеческого?» — вопрошал Н. П. Анциферов в книге «Душа Петербурга». И сам ответил: «Вместе с Паскалем можем и мы рассматривать историю человечества как индивидуальный целостный и единый процесс, а род человеческий (genus humanum) как живой организм. Человечество, с этой точки зрения, представляет собою таким образом изначала существующее целое, все элементы которого способны существовать только в системе этого целого»[12]. С этой точки зрения частицей целого, существующего изначально, является «отчий дом».

Концепт «дом» в символической картине мира многозначен. Это и жилье, где существует человек, и «начало начал», откуда ребенок выходит в большую жизнь, и мифологический объект, структурирующий не только пространство, но и сознание человека, наконец, церковный храм, соединяющий человека с небом. Уход из дома, где царят тепло, покой и довольство — традиционный мотив притчи о «блудном сыне», а возвращение в дом — обретение гармонии между собой и миром, возврат в материнское лоно. Понятие «отчий дом» изначально основано не только на христианской символике (Бог-Отец, Сын и Дух свят), но и на традиционных народных представлениях о доме как о центре мира и «малой вселенной», о «золотом веке» человечества. Утверждая единосущность человека и природы, славянские поверья о родном доме связывали воедино повседневный быт и духовную жизнь личности.

Локус «отчего дома» — едва ли не самая характерная черта поэтики произведений Шмелева, начиная с детских рассказов («Светлая страница») до сборника «Родное» и романов «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы». Если Н. П. Анциферов убедительно обосновал понятие «genius loci» Петербурга, то Шмелева можно назвать создателем триады «душа Замоскворечья» — «душа Москвы» — «душа России». Постепенно расширяясь, понятие «отчий дом» приобретало в его творчестве черты монументальности и историзма. В статье «800-летие Мо-

сквы» Шмелев писал: «После всего, что творилось с Москвой в эти восемь веков, — кажется, и следа не должно бы уцелеть на открытом месте, на этом пересечении ста дорог! А Москва все стоит и ширится.<...> Это — стихийное, “русский дух”, никем еще не осознанный. Это хранило и сохранило Москву — Россию: для нас, — для человечества, может быть» (7, 564).

Шмелев начинает тему с описания родного дома в «благословенном Замоскворечье», воссоздавая не только внешние его приметы (добротный купеческий дом, многочисленные строения на заднем дворе), но и густые «домашние» запахи и детские «розовые сны». Маленькому Ване спокойно и уютно в доме: железная печка жарко «пыхает», лампадки светятся разноцветными огоньками, Марьюшка-кухарка угощает чем-нибудь вкусненьким, поют в клетках жаворонки, соловьи, скворцы, канарейки, дрозды. Детская комната уютная, с веселыми обоями, которые оживают, когда светит солнце.

По мере того, как развертывается повествование, за повседневным бытом открывается второй глубинный план: мысли о вечном и сиюминутном, о пантеизме как свойстве русского национального характера, о народной жизни, в которой все «устроено законно». Образ Замоскворечья, где в основном селилось московское купечество, нарисован Шмелевым глазами ребенка. Поэтому даже бытовые детали окрашены в романтические тона. Это не «темное царство», где царят невежество, дикость и деспотизм, а светлый миф об «отчем доме». Даже лужа, которая весной каждый год широко разливалась на заднем дворе, романтизирована и кажется живым существом: «Спокон веку она живет. Так уж тут ей положено» (4, 34).

Замоскворечье в конце XIX — начале XX вв. все еще напоминало большую деревню внутри города: по утрам на улицы выгоняли коров, дома утопали в садах и огородах. Старозаветный уклад жизни и патриархальные обычаи особенно берегли в семье Шмелевых, где было немало старообрядцев. Все ее члены строго соблюдали православные праздники, часто бывали в церквях и приглашали домой священнослужителей, даже архиерея.

В «отчем доме» главную роль играет Отец, строгий, но милостивый Хозяин. Автобиографические черты отца писателя — Сергея Ивановича Шмелева — переданы реалистически точно: он владеет водокачками и банями на Москва-реке, гоняет плоты-дровянки и баржи с сеном, чинит плотину у храма Христа Спасителя, строит мост в Кожевниках и Ледяной дом в Кремле, бе-

рет заказ на парадные места на Страстной площади в дни юбилея Пушкина, делает иллюминацию к праздникам в Москве. Вместе с работниками отец может «отмахать» сто верст, чтобы поймать снесенные половодьем плоты, он приходит домой уставший, в грязных сапогах. Его помощники (приказчик Василь Васильич и старенький Горкин) только удивляются: «На сто делов один, а поспевает» (4, 71). Иными словами, Отец — не только Хозяин, но и работник. «Герой», — говорит о нем Горкин. «Орел», — добавляет Василь Васильич.

Образ отца все время усложняется. Любящий Ваню «папашенька», заботливый муж и добрый воспитатель, приобретает облик отца простого народа, блюстителя благочестия, хранителя православных традиций. Нить памяти народной связывает живущих с их умершими предками, а православная вера укрепляет «духовную субстанцию» России. Отец, староста в церкви Казанской Божьей Матери, строго соблюдает обычаи. Во многих произведениях Шмелева присутствуют образы прабабушки Устиньи, дедушки Ивана Ивановича, Мартына-плотника, старой кухарки Домнушки. Их души постоянно напоминают живущим: «По-мни!», ибо без исторической памяти нет народа и нет личности.

Семья Шмелевых живет общими интересами, соблюдая издавно установленный порядок — «подошли Спасы, готовь припасы», на Покров рубят капусту, мочат яблоки, солят огурцы, на Филипповки убирают дом, чистят лампадки и ризы на образах, в гостиной стелят «рождественский ковер» («Пышные голубые розы на белом поле»), на Радуницу поминают усопших, навещая их на кладбищах. За стол садятся все вместе, хозяева и работники, для нищих пекут «убогие блины», старость уважают: даже старых лошадей, Кривую и Чалого, не отдают на живодерню. Маленького Ваню воспитывает плотник Горкин, «старенький, у него руки в жилках». Он и Отец неизменно вызывают уважение мальчика, так как оба они Наставники, Учителя праведной жизни.

Смерть отца, трагическая и безвременная, становится большим горем для всей семьи. Главы романа «Лето Господне», где описаны его болезнь и кончина, составляют раздел «Скорби». Одна из глав этого раздела называется «Москва». Отец прощается не только с близкими, но и с любимым городом. «Москва в туманце, и в нем золотые искры крестов и куполов. Отец смотрит на родную свою Москву, долго смотрит... В широкие окна веет душистой свежестью, Москва-рекой, раздольем далей» (4, 364).

Так в локус «отчего дома» включается не только Замоскворечье, но и «матушка Москва». Вернон Ли заметил, что места и местности «действуют на нас, как живые существа, и мы вступаем с ними в самую глубокую и удовлетворяющую нас дружбу»[13]. Говоря о «божестве местности», он имел в виду Италию, которая глубоко действовала на него. Н. П. Анциферов перенес образ римской мифологии («genius loci») на Петербург, пытаясь определить его душу. Шмелев столь же красноречиво воссоздал в своих произведениях душу Замоскворечья и душу Москвы.

«Широкое, теплое» Замоскворечье предстает в произведениях Шмелева не только как большая деревня, где коровы «плюхают» прямо на улицах. Господа приезжают сюда со всей Москвы, чтобы послушать, как играет на заре пастух, у которого «душа-сила». Следовательно, Замоскворечье — это не только многочисленные храмы, «постный рынок», водокачки, бани и катание на горах, но и широкая русская душа, «genius loci», «замоскворецкая Палестина наша».

Еще более сложен образ Москвы, постоянно присутствующий в романах Шмелева и в его публицистике. Матушка Москва— златоглавая. Горкин и Ваня едут на Болотную площадь за яблоками мимо многочисленных церквей: Казанской Божьей Матери, Ивана Воина, Спаса на Наливках, Марона, Григория Неокессарийского. С Воробьевых гор видны и другие святыни: золотой купол храма Христа Спасителя, Данилов Монастырь, Донской монастырь, Симонов монастырь, Новодевичий монастырь и древние храмы Кремля. В восприятии Шмелева все они имеют личностный характер: Горкин объясняет Ване, что стропила под куполом храма Христа Спасителя сделаны их артелью: «Во всех мы дворцах работали, и по Кремлю. Гляди, Кремль-то наш, нигде такого нет<...> И татары жгли, и поляки жгли, и француз жег, а наш Кремль все стоит. И довеку будет» (4, 37).

Глядя на Кремль, мальчик чувствует себя самого живым свидетелем истории города, ему кажется, что он помнит всё: дым пожаров, крики и набат, бунты, топоры, плахи и молебны. Причастность ко всем событиям, ушедшим в далекое прошлое, связывает шмелевских героев с их предками. «По-мни!» — постоянно слышат они в колокольном звоне.

Если в Петербурге, железно-сером городе-призраке, где светит бледное холодное солнце, живет дух великой империи, то в Москве, хлебосольной, широкой, солнечной, — дух Руси-матушки. Она славится не только своими церквями, соборами и

монастырями, но и рынками, трактирами, увеселительными садами, банями, зимними аттракционами. Москва чрезмерна во всем: «Мороз такой, что воздух мерзнет», «Окна домов блистают нестерпимо, и от этого блеска, кажется, текут золотые речки, плавятся здесь, на площади, в соломе» (4, 95).

Высокое и низкое, трагическое и смешное, постоянно смешиваясь, дают картину полнокровной жизни города. Достаточно перечитать описание «великого торга» на Постном рынке или на Болотной площади, чтобы ощутить грандиозный размах этой жизни. Шмелев неистощим в перечислениях предметов торга, в названиях разных блюд и ресторанных лакомств, в описаниях праздничных угощений. Он восклицает: «Душа душой, а Мамона требует своего, для Праздника» (3, 242). Что же это — поэтизация «Мамоны», которая тоже является частицей духа Москвы? Или тоска эмигранта по изобильной богатой России, разрушенной октябрьским взрывом? Писатель отвечает на этот вопрос так: «“Мамоны”, пожалуй, и довольно? Но она лишь земное выражение радости Рождества. А самое Рождество — в душе, тихим сияет светом» (3, 245).

Создавая живые образы «отчего дома», Замоскворечья, Москвы, Шмелев постоянно связывает их с духовной субстанцией сущего. Расположение дома, его внутреннее убранство неотделимы от судеб живущих в нем людей и от «genius loci». Ярко индивидуализированная местность, названия улиц, церквей, монастырей, площадей тоже открывают скрытый в них «дух места». Часто это происходит при помощи вещих сновидений или народных примет. Говоря о «коллективном бессознательном», К. Г. Юнг определял его как мифологические сочетания, мотивы и образы, исторически традиционные или мигрирующие из одной культуры в другую. Архетипы, т. е. изначально существующие в культуре каждого народа традиционные образы, сохраняются тысячелетиями. Среди них — локус «отчего дома», который может быть как «индивидуальным бессознательным», так и коллективным. В произведениях Шмелева мы находим примеры того и другого.

Такие архетипы, как Отец — Сын, Мать — Земля, Солнце (диск золотой), Вода (дух природы), Темнота (море гибели) — проявления «коллективного бессознательного», свойственного национальным традициям славянства. Круг «Лета Господня» — прямое отражение годового круга, символизирующего церковный календарь. Мифологический архетип детства выражается

образами неба и птиц — вспомним голубиную стаю Горкина и клетки с птицами в доме Шмелевых. Христос — символ любви и человечности.

«Индивидуальное бессознательное» проявляется в снах и народных поверьях. Отцу перед смертью приснилась огромная гнилая рыба, дворовый пес Бушуй начал выть перед тем, как хозяина разбила лошадь, скворцы в ту весну не прилетели — к беде. Не только маленький Ваня, даже отчаянный Мартын-плотник верят в приметы. Читатель тоже начинает верить, что «землю в Троицу нельзя копать», а в «перелом Поста — щука ходит без хвоста», что в гнездах скворцов можно найти предметы, которые предскажут судьбу человека. И хотя маленький герой не хочет верить в «бабьи сказки», дурные предчувствия его не обманывают.

Связь времен прослеживается в творчестве Шмелева не только через систему народных примет и поверий, но и через изображение народной обрядности, старых (в том числе старообрядческих) обычаев, народной веры. Шмелев восклицает: «И слышу, и вижу быль, такую покойную, родную, омоленную душою русской, хранимую святым Покровом» (4, 199). Так история одной московской семьи, живущей в Замоскворечье, превращается в единый процесс, соединяющий ее с биографией рода человеческого и с историей России.

Жанру «воспоминательной прозы», характерному для эмигрантского творчества Шмелева и для всей литературы русского зарубежья, свойственна немалая доля сентиментальности и романтизма. Ностальгия окрашивала большинство произведений, написанных в изгнании, нотами тоски по родине. Жизненная достоверность конкретных образов в этом контексте приобретала особое качество, присущее не классическому реализму, а неореализму или неоромантизму. Можно сказать, что в результате синтеза разных творческих методов писатель создал свой собственный неомифологизм. Даже в любимых произведениях русской классики он замечает то, что близко ему самому.

В статье «Творчество А. П. Чехова» Шмелев цитирует строки из чеховского рассказа «Святой ночью», в которых, по его мнению, показан не просто пейзаж, а «песнопение», вскрывающее тайники народной души: «Мир освещался звездами, которые всплошную усыпали все небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное семя. Ради праздничного парада вышли

они на небо, все до единой, тихо шевелили своими лучами. Небо отражалось в воде, звезды купались в темной глубине» (7, 547–548).

Переняв у Чехова характерное для него совмещение прозаического (гусиное яйцо, конопляное семя) и возвышенно-лирического (праздничный парад звезд), прием одушевления природы (звезды шевелили своими лучами, купались в темноте), Шмелев делает изображение еще более символичным. Картины живой жизни играют системообразующую роль в структуре его произведений. Описания природы всегда слиты с действием, подчеркивая состояние души героя или основную мысль автора. Так, изображение темного монастырского бора в рассказе «Последний выстрел» гармонирует с состоянием души рассказчика, одержимого жаждой мести. Лучезарные картины природы, дороги, облитой солнцем, отражают настроение паломников, идущих к Троице-Сергиевой Лавре: «Стоят по лесным лужайкам, как тонкие восковые свечки, ночнушки-любки, будто дымком курятся — ладанный аромат от них» (4, 458). Совмещая земное и небесное, Шмелев одушевляет даже полевые цветы, которые у него пахнут ладаном и курятся кадильным дымком. Герой рассказа «Родное» едет к заутрене «под песни жаворонков, под журчливую воркотню потоков, под скворчиную дробь и свист» и понимает, что «в разливающемся весеннем дне, в плесках и шорохах… где-то здесь бьется и для него никогда не стихающее родное сердце» (6, 488).

Сопоставим с этим солнечным описанием картины из эпопеи «Солнце мертвых», где природа предстает выжженной пустыней, а умирание всего живого освещается безжалостно палящим черным солнцем: «Каменистый клочок земли, недавно собиравшийся жить, теперь — убитый. Черные рога виноградника: побили его коровы. Зимние ливни роют на нем дороги, прокладывают морщины. Торчит перекати-поле, уже отсохшее: заскачет, только задует Север» (1, 458–459). Шмелеву важно показать, что человек и природа живут одной жизнью, что в России все одушевлено и согласовано с Божьей правдой.

Все поздние произведения Шмелева созданы на базе обновленного отношения к миру, в поисках синтеза традиционного и новаторского. Его оригинальный художественный мир основан на глубоком изучении психологии человека, поисках высшей истины и убеждении в будущей исторической миссии русского народа. Пытаясь показать таимую в истории правду о предназна-

чении России, Шмелев обращается к мистике, соединяя ее с описанием реальных событий. Так, рассказ о прошлом в «Куликовом Поле» основан на вере в чудо, которое совершает святой Сергий Радонежский. Его *явление* героям рассказа означает победу веры над неверием. Чудо произошло на Куликовом Поле, где сбылось напутствие Преподобного Дмитрию Донскому («Ты одолеешь!»), и много лет спустя, когда дважды происходит явление Сергия Радонежского: объездчику Василию Сухову, нашедшему старинный крест на поле боя, и Средневу с дочерью, которые, увидев нетленное, поверили в его живую сущность. Образ народной святыни, солнечно розовой колокольни Троице-Сергиевой Лавры, является символом непобедимости русского человека, храброго на поле боя и твердого в вере.

Герой рассказа признается: «Все, что творится, — дурманный сон, призрак, ненастоящее… а вот это — живая сущность, творческая народная идея, завет веков… это — вне времени, нетленное… можно разрушить эти сияющие стены, испепелить, взорвать, и ее это не коснется…Высокая розовая колокольня, “свеча пасхальная”, с золотой чашей, крестом увенчанной» (2, 145). Так Шмелев утверждает свою собственную правду: все реально существующее — ничто по сравнению с исторической памятью народа. Его подвиги в далеком прошлом являются залогом будущего: снова растворятся ворота Лавры и затеплятся ее лампады, а чудеса, творимые православными святыми, станут защитой не только от врагов, но и от злостного неверия.

Говоря о своем впечатлении от Троице-Сергиевой Лавры, родственном шмелевскому, П. Флоренский писал: «Тут не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение народной души, и восприятие **в целом** русской государственности»[14]. Рассказ «Куликово Поле» имеет подзаголовок «Рассказ следователя», но это — не случай из жизни провинциального интеллигента и не фантазия на тему о «потустороннем», а пророческое предвидение будущего России и раздумье о ее многострадальной истории.

Выступая на «Дне русской культуры» в Париже в июне 1935 года, Шмелев сказал: «Наша культура пронизана небесным светом, высоким устремлением, мучительным исканием высокой правды, страданием за *человека*, со-страданием, любовью к *человеку*, вдохновенным провидением Бога в человеке, всечеловечностью. Мы знаем, что русская душа всегда искала Правды» (7, 501).

[1] Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 219.

[2] Иван Ильин — провозвестник грядущей России. М., 2005. С. 46–47.

[3] Там же. С. 47.

[4] Там же. С. 48.

[5] Там же.

[6] Вишняк М.В. Современные записки. СПб., 1993. С. 140. См. также отзывы о романе «Солдаты» в ст. В. Рудинского — Возрождение. 1957. № 70. С. 99–100.

[7] Возрождение. Париж, 1971. № 233.

[8] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1959. С. 180–181.

[9] Там же. С. 104.

[10] Там же.

[11] Гоголь Н.В. Миргород. М., 1959. С. 291.

[12] Анциферов Н. Душа Петербурга. YMKA-PRESS, Paris, 1978. С. 15.

[13] Там же. С. 19.

[14] «О, Русь, волшебница суровая». Н-Новгород, 1991. С. 209.

ГЛАВА IX

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В ПРОЗЕ ШМЕЛЕВА

Развивая и обогащая традиции русской классической литературы, Шмелев пошел значительно дальше своих предшественников в создании сложных приемов повествования. Прежде всего он существенно обогатил их психологизмом, свойственным писателям Серебряного века. Новая культура всегда формируется на базе обновленного отношения к миру, в поисках синтеза традиционного и новаторского. В начале XX века модернизм порывал с реализмом, а неореализм вышел на сцену в результате создания новых художественных приемов изображения действительности. Соответственно менялся и творческий почерк Шмелева: от реалистического изображения «оскорбленных и униженных», от традиционной темы «маленького человека» он пришел к созданию сложных психологических конструкций, в которых мир вечности проглядывает сквозь мир времени.

Своеобразие художественной системы Шмелева, имеющей не только традиционные, но и новаторские черты, проявилось, в частности, в постоянном усложнении и модификации повествовательных структур, в движении от простых описаний к сложным формам нарратива. Если в раннем творчестве писателя преобладает внешняя описательность, свойственная «физиологическому очерку», то в более поздние годы он воспринимает мир, философски осмысливая его и стремясь увидеть скрытое за обыденным. Природа становится не фоном действия, а частицей великого «оркестра жизни», руководимого Создателем. Писатель полностью разделяет меткое определение П. Сорокина, что природа — «это язык, на котором Господь разговаривает с человеком»[1].

Описаниям природы Шмелев, по его собственному признанию, учился у классиков русской литературы, более всего у Тургенева. Рассказ «У мельницы», созданный под влиянием «Записок охотника», привлекает внимание живым описанием омута,

мельницы, разрытой плотины, глинистых обрывов, рябины, осыпанной кистями ягод. Начало рассказа можно сравнить с тургеневским «Бежиным лугом». Тургенев пишет: «Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло багровое, как перед бурей, но светлое и приветливо лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, — и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило»[2].

Повествование, ведущееся от первого лица, посвящено встрече охотника с крестьянскими ребятишками, в центре произведения — образы мальчиков и их характеры, а пейзаж является лишь его фоном. Описание восхода солнца никак не связано с рассказами мальчиков о таинственном и страшном. Более того, Тургенев заканчивает его словами: «В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба»[3]. Встреча автора с героями происходит на ином фоне (угрюмый мрак, неприятная сырость, страшная бездна, уныло висящее небо, черная завеса темноты), который гармонирует с разговорами у костра. Образ рассказчика полностью совпадает с образом автора, являющегося свидетелем происходящего.

То же самое можно сказать о рассказе Шмелева «У мельницы», где картины природы являются фоном для разворачивающейся житейской драмы. Рассказчик как бы испытывает ее влияние на себе: «С треском я пробирался чащей, спотыкался на остренькие пеньки осинового сухостоя, получал нежданные удары гибких веток». Повествование от первого лица позволяет четко отделить автора от его героев, которым он сопереживает.

По такому принципу построено большинство ранних произведений Шмелева. Нарратив иногда бывает подчеркнут даже в названиях произведений: «Мой Марс», «Как мы летали», «Как я стал писателем», «Как я покорил немца», «Как я узнавал Толстого» и т.д. Зачастую мысль самого автора высказывается с помощью элементарного сравнения. Так, в рассказе «Мой Марс» утверждение, что «наружность обманчива» подтверждается целым рядом реалистических описаний: шишковатый и толстокожий ананас, у которого сочная мякоть, гранат с кожей, крепкой, как

старая резиновая подошва, колючий кактус, вдруг расцветающий огненной звездой нежного исполинского цветка. Но уже в повести «Человек из ресторана» Шмелев использует сказ как форму раскрытия индивидуальных особенностей личности. Благородная страдающая душа героя раскрывается с помощью «вживания» автора в образ Скороходова.

Еще более сложные повествовательные конструкции в романе Шмелева «История любовная», которую многие исследователи сравнивают с повестью Тургенева «Первая любовь». Обратимся к началу романа: «Голубое сияние в небе за голыми еще тополями сада, сыплющееся сверкание капель, бульканье в обледенелых ямках, золотистые лужи на дворе с плещущимися утками, первая травка у забора, на которую смотришь, смотришь, проталинка в саду, радующая *новым* — черной землей и крестиками куриных лапок, — ослепительное блистанье стекол и трепетание “зайчиков”, радостный перезвон на Пасхе, красные-синие шары, тукающиеся друг о дружку на ветерке, сквозь тонкую кожицу которых видятся красные и синие деревья и множество солнц пылающих...» (6, 15). Казалось бы, в этой картине природы те же слагаемые, что у Тургенева: пылающее солнце, ослепительное сияние утра, золотистые лучи. Но шмелевское описание — не просто зачин произведения, а завязка всего романа: герой впервые воспринимает весну по-новому, т.к. он мечтает о любви: «... в эту весну все как будто остановилось и дало на себя глядеть, и сама весна заглянула в мои глаза» (там же).

Картины природы даются сквозь призму восприятия героя: «бульканье в обледенелых ямках» соответствует взбаламученному состоянию души Тони, радостный перезвон колоколов на Пасху вызывает тревожное ожидание любви, а пылающее солнце видится шестнадцатилетнему герою сквозь тонкую кожицу синих и красных шаров, трепещущих на ветру. В центре описания — любовная история, бывшая с самим Шмелевым, но его герой не столько автобиографичен, сколько *автопсихологичен*.

Повествователь-нарратор совпадает с автором не в конкретных деталях, а в самом складе характера и свойствах души. Описание картин природы является не только фоном действия, оно оттеняет и подчеркивает мысли героя, его метания между добром и злом, между Пашей и Серафимой. Пробуждение чувств героя сопровождается картинами возрождающейся природы, мечты о чистой любви окрашиваются в светлые тона (чисто промытый ливнем двор, вымытые цветы, золотистый свет солн-

ца, тихие золотые рыбки), грешные мысли навеяны «ароматами Востока», окрашены в цвета страсти (красная дорожка пыли от кирпичей, малиновые червячки на тополях, желтые цветочки с кладбищ).

Описание первой весенней грозы оттеняет терзания Тонички, который ревнует Серафиму к бородатому студенту и мучительно переживает ее отсутствие: «А дождь порол и порол по камню, смывая грязь, хлестал по стенам струнами, долбил по крышам, звонил-дребезжал по окнам. Ручьи бороздили двор, вышибало из желобов, било из сорванных труб с сараев, хлестало через крыши. Потемневший до сумерек двор резало синей молнией, освещало трескучим громом» (6, 165). Волнение героя утихает после обращения к образу «Всех Праведников» и «Животворящему кресту», утихает и природа: в небе — тихий свет, тихо и сонно ходят золотые рыбки в аквариуме, «зайчики» играют от воды. В этот светлый вечер герой постигает истину: «есть две силы — чистота и грех, две жизни» (6, 171).

Грех ассоциируется с зелёным в черных пятнах Змием, с черным мохнатым быком, запоровшим Степана, с убийством старого пастуха и «молодой», совершившими грех прелюбодеяния. Ужас смерти окрашивает повествование в мрачные тона, нагнетается предчувствие грядущей трагедии: «Ах, чего через эту любовь бывает! Беда!» (6, 188). Свидание Тонички с Серафимой происходит в самом глухом, сыром и темном месте возле Чёртова оврага. Прежде чем увидеть «темные кровавые веки без ресниц» и стеклянный безжизненный глаз Серафимы, герой видит черные ветви в небе и сквозь них зелёные звезды — опять зелёный в черных пятнах Змий! Ужасные, «томящие» духи героини («аромат страсти») противопоставлены белым чистым ландышам, которые приносит ему Паша. Антитеза «белое — черное», «чистота — грех», сопровождает все видения Тони, впавшего в беспамятство. «Являлась *она,* вся в белом — всюду она являлась! — льнула ко мне, шептала, играла своими волосами... — тянула меня куда-то, торопила, — и мы убегали в сад. Дымное огненное солнце срывалось с неба, катилось, как красный шарик. Темнело сразу, и становилось страшно. *Она* тянула меня в овраг. В чернеющей глубине его подымались пунцовые жирные цветы, похожие на огромные пионы. Я падал с нею в мёртвую черноту оврага...» (6, 218).

Повествование от первого лица создает иллюзию полной автобиографичности романа Шмелева. Однако подлинный автор-

ский голос слышен лишь в самом конце произведения, где говорится о встрече с прелестной девушкой-подростком: «Тоненькая, стройная... бледное личико, робкие узенькие плечи, совсем детские локотки, стягивающие вязаный платочек, словно ей холодно. Она взглянула пытливо-скромно. Бойко закинутые бровки, умные синеватые глаза. Они опалили светом... Залили светом — и повели за собой, в далекое» (6, 240). Это портрет будущей жены писателя — Ольги Александровны Охтерлони, ставшей на долгие годы его верной спутницей и помощницей. А все остальное повествование — история пробуждения души шестнадцатилетнего гимназиста, блуждающего между Добром и Злом, истиной и ложью, греховной страстью и моральной чистотой. Нарратив является здесь сложным психологическим приемом раскрытия образа главного героя.

Поясняя замысел «Истории любовной», Шмелев писал М. Вишняку 6 октября 1926 г, что это бытово-психологический роман с юмором, а вовсе не автобиографическое произведение: «Нет, могу заверить. Автор здесь в кусочках». И заметил в письме от 27 сентября 1926 г.: «Романтизма хорошая доза есть. Но... с прищуром»[4]. Действительно, в отличие от классических произведений XIX века, в романе создан сложный синтез психологического романа и романа воспитания, реалистического изображения Замоскворечья с иронически окрашенной романтикой любви.

Еще более сложна мифопоэтическая модель мира, которую Шмелев выстраивает в романах «Лето Господне» и «Богомолье». Повествование от первого лица и здесь создает иллюзию автобиографизма. Романы можно сравнить с классическими произведениями С. Аксакова, Л. Толстого, М. Горького, Н. Гарина-Михайловского, И. Бунина и др. В их центре процесс формирования детской души, проблема становления личности ребенка, воспитание его чувств, изображение окружающей жизни глазами маленького человека. Мальчик Ваня, подобно Багрову-внуку, Николеньке Иртеньеву или Алеше Пешкову, познает мир и окружающих его людей, постоянно меняясь сам. Абсолютная достоверность жизненного материала — жизнь купеческого Замоскворечья, образы близких людей, трагедия смерти отца, паломничество в Троице-Сергиеву Лавру — определяет особую роль героя-рассказчика. Казалось бы, в дилогии Шмелева не должно быть места художественному вымыслу. Однако романы никак нельзя назвать реалистическими в традиционном смысле слова.

Это особый жанр «воспоминательной» прозы, характерный для литературы русского зарубежья, окрашенной явственно звучащими нотами ностальгии по навеки утраченной родине.

Локус «отчего дома», который присутствует в событийном ряду «радостей и скорбей» «Лета Господня», помимо «мысли семейной», характерной для большинства предшественников Шмелева, несет еще и эмоциональную нагрузку: скорбь об ушедшей в прошлое России с ее устоявшимся домашним укладом. Реально-историческое время сплетается в произведениях писателя с индивидуально-психологическим, поэтому образ рассказчика соотносится не только с частной судьбой семьи, но и с общечеловеческими проблемами эпохи. Шмелев перекидывает мост от реального исторического времени к знаковым семантическим системам, таким как религия и культура. Картина мира тем самым расширяется, включая в себя и «мысль народную», и вторичную моделирующую систему мифа, ибо московское Замоскворечье предстает не как «темное царство» А. Островского, а как светлый миф детства.

Эффект реальности достигается на внутреннем и внешнем повествовательных уровнях: внешний характерен реалистическими описаниями мартовской капели, постного рынка, розговин, Яблочного Спаса, Святок, Рождества, масленицы, ледяного дома, дороги по пути на богомолье. Внутренний — попыткой найти «живую субстанцию» русской души и в образе героя-рассказчика, и в окружающих его людях (Горкин, плотники, каменщики, маляры, ремесленники, паломники и др.). Автор-герой присутствует как бы в двух лицах: как «воспоминатель», воскрешающий самого себя в детстве, и как рассказчик, ведущий диалог со своим прошлым. Поэтому авторское «Я» неоднозначно в начале и конце повествования. Главный вопрос, которым задается автор — как формируется нравственное начало в человеке и происходит духовное становление характера, — решается Шмелевым на пути обращения к православной вере. Можно сказать, что кардинальные проблемы бытия поставлены писателем на «пространстве души» маленького Вани.

Говоря о художественном своеобразии «Лета Господня», К. Мочульский писал: «Удивительна простота и точность записей Шмелева: нигде никаких “украшений” для красного словца и большого эффекта, полное отсутствие “живописных” метафор, образов, сравнений. Все деловито, сжато и подлинно. Автор помнит вещи, события и лица не приблизительно сквозь поэти-

ческую дымку прошлого, а во всей их живой реальности. Память ясновидца. Не реконструкция прошлого (с неизбежным искривлением перспективы), а вторичное переживание в полноте и цельности»[5].

При этом читатель как бы сам оказывается в атмосфере «романа воспитания», где все формирует душу маленького Вани, и даже внешние события направлены на его сознание. Огромную роль играют в романе отец и Горкин, два руководителя мальчика в большом и пока еще непонятном мире. Именно «руководители», ведущие его к просветлению и катарсису, к пониманию роли труда и молитвы в жизни. Таковы образы «положительно прекрасных героев» во многих произведениях Шмелева: отец Лука и отец Антипа, «монах-руководитель» в «Старом Валааме», преподобный Сергий Радонежский в «Куликовом Поле», Даринька для Виктора Вейденгамера в «Путях небесных».

Обратимся к небольшому рассказу Шмелева «Миша» (в черновом варианте «Кошкин дом»), где тема детства раскрывается не как воспоминание о собственной жизни, а показана со стороны, глазами повествователя. При этом автор настолько сливается с образами героев, что они встают перед читателем как живые: маленький Миша, который хочет узнать «всю правду» о мире, нянька Домнушка, пугающая его «Кошкиным домом» («Возьму да выкину за забор, в Кошкин дом»), дворник Левон, который рассказывает Мише, что в Кошкином доме стала водиться нечистая сила после того, как старик Кошкин помер, а его горничная удавилась, конюх Антип, которому «все известно». «Многое уже знал Миша. Звездочки — глазки Божьи. Знал, что в Кошкином доме живут *они,* — надо перекреститься только! — и не надо говорить — “черти”, а так, — *они.* Их отовсюду выгнали, а тут им ход. Кошки их не боятся, — “не православные”» (6, 257).

Ночью Мише приснились черти: они шли по саду и ели снег, а потом положили лапы на забор и просились в дом, в тепло. Антип объясняет ему, что в конюшню тоже ходит «хозяин» — мутный и следит, чтобы у лошадей не украли овса, а спастись от него можно, покрестившись на медный крест. «Миша смотрит на строгого Антипу: почему он все знает? А потому, что особенный Антип: у него на глазу бельмо и смотрит он на кого-то, кого и нет, а он где-то тут. Борода у него белая и длинная, как у Святого нянькиного. И над стойлами прибит медный крест, а над крестом подсолнух, сухой, колючий...» (6, 259). Антип, который «все знает», выступает в роли наставника Миши, мальчик гово-

рит его словами, верит, что все в этом мире живое: метла стоит в уголке и плачет, потому что ее хотят отнести на помойку, ворота срываются с петель, если в доме беда, самовар воет перед смертью хозяина, а тараканы убегают из дома перед пожаром. «Каждое сучество понимает...» (там же).

Эффект подлинности в этом рассказе создается с помощью индивидуализации образов. Колоритная народная речь няньки, Левона и Антипы звучит в детских словах, повторяемых рассказчиком. Повествование ведется не от первого лица, картинка из жизни ребенка нарисована достоверно реалистически. Но за ней скрыт второй глубинный план: мысли о святом и грешном, вечном и сиюминутном, о пантеизме как свойстве русского национального характера, о народной жизни, в которой все «устроено законно».

В маленьком мире Миши все обустроено так, чтобы ребенку было спокойно и хорошо. В черновом варианте рассказа Шмелев поясняет: хорошо, когда «есть кров, и стены, и теплое сердце около» (6, 256). Все предметы и звери живут с мальчиком одной жизнью: лошади вместе с ним жуют горбушку черного хлеба, голуби сидят на стропилах в конюшне, воробьи прыгают в кормушки и даже тараканы засыпают на столе возле кружки с квасом. Шмелев дает читателю увидеть не только внешние приметы «отчего дома», но и ощутить густые «домашние» запахи, узнать детские «розовые сны». Комната Вани уютная, с веселыми обоями, которые на солнце оживают: «Прыгают журавли и лисы, уже веселые, потому что весны дождались, — это какие подружились, даже покумились у кого-то на родинах» (4, 31–32). На Троицын день комната светится золотисто-розовым светом: «Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребице, и везде» (4, 56).

Образ Замоскворечья нарисован Шмелевым глазами ребенка. Поэтому даже бытовые детали описаний окрашены в романтические тона. В семье Шмелевых царят православные традиции, она живет одной жизнью с природой и народом. Члены семьи строго соблюдают православные праздники, часто бывают в церквях и приглашают домой священнослужителей. Характерно описание церковных звонов, в которых как бы отражается родовая и историческая память: в Кремле древний звон, «степенный», в Замоскворечье — «бархат звонный» или «тугое серебро», праздничный благовест на Рождество, «великий гул» на Пасху и плачущий, зовущий «постный звон» на Радуницу. Дух и аромат

старомосковской жизни писатель передает с помощью зрительных и слуховых ощущений, оживляя и одушевляя все вокруг: «Масленица живая — и цветы, и пряник — живое все» (4, 145).

Нагляднее всего это отражается в описаниях природы и повседневной жизни: снега «дышат-тают», солнце «пускает зайчики, плющится на бочках, на луже», скворец «поклычивает», пилы у плотников «цепляют и тонко звенят, как струнки», «хряпкают» топоры. Трещат кузнечики и «от этого треска исходит свет, золотистый, жаркий». Звезды, «усатые, живые, бьются, колют глаза» (4, 99). Земля у Шмелева тоже живая, ей нужно непременно молиться, кончая словами: «И тебе, Мати-сыра земля». В Духов день она — именинница. Детское восприятие мира неразрывно сливается с простонародным, картины жизни одной семьи — с коллективной памятью народа. Поэтому родной дом превращается в малую вселенную, где все обустроено правильно. Мир природы и его душа свидетельствуют о единосущности человека и окружающего мира. Древо Жизни людской, согласно воззрениям К. Леонтьева, определяет судьбу личности вплоть до последнего часа.

Завершая эволюцию повествовательных структур в последнем «духовном» романе «Пути небесные», Шмелев обращается к творческому опыту Достоевского, который пытался создать подобный роман в «Братьях Карамазовых», а в «Идиоте» — показать идеальный образ человека. Решить эту задачу было невозможно средствами классического реализма, который, по мнению М. М. Дунаева, «вообще оказывает непонятное до конца сопротивление всякому идеальному изображению реальности»[6]. Действительно, преобладавший в русской литературе XIX века *критический* реализм часто сосредоточивал внимание на изображении негативных проявлений жизни, предпочитая темные тона светлым.

А. М. Любомудров пишет: «Христианская антропология говорит о трех состояниях, возможных для человека — плотское, душевное и духовное. Отечественная словесность нового времени раскрыла жизнь человека плотского и душевного во всем многообразии этих состояний (прославив себя в мировой культуре непревзойденной высотой нравственной проблематики и мастерством психологической разработки). Но как обстоит дело с человеком духовным? Насколько литература выразила восхождение личности из сферы плотски-душевной в духовность, паде-

ния и победы на этом пути, духовную брань, прорывы в горний мир, — всю мистическую жизнь христианина?»[7]

Пытаясь продолжить творческие поиски Гоголя и Достоевского, Шмелев поставил перед собой именно эту задачу. Не случайно мистика и духовные прозрения все чаше становятся приметой его поздних произведений — от «Куликова Поля» до романа «Пути небесные». В статье «О Достоевском» он назвал главной темой писателя борьбу Добра и Зла, Бога и дьявола за душу человека. По его мнению, именно в соответствии с этим Достоевский пытался разгадать тайну человеческой личности. Однако, считает Шмелев, в творчестве писателя вопрос «о судьбе человека и о преображении мира не получил разрешения, но вехи были поставлены» (7, 570).

А. М. Любомудров справедливо заметил, что роман Шмелева «Пути небесные» стал «новым словом в истории русского классического романа. Здесь показана жизнь человеческой души, руководимой Божественным промыслом и ведущую духовную брань с силами зла. Социальность, хотя и отчетливо выраженная, играет внешнюю роль, роман невозможно определить ни как философский, ни как психологический. Вместо столь привычного психологизма мы встречаем здесь отражение именно духовной жизни души. Связь Дариньки с церковью тесна и неразрывна: паломничество к старцу, исповедь, причастие. Шмелев раскрывает самые глубины духовной жизни героини, для которой вера — не какая-то внешняя идея, но основа бытия, определяющая все ее существование. Такой тип — православного церковного человека — был до Шмелева незнаком русской классике»[8].

Нет сомнения, что замысел писателя, хотя и не осуществленный до конца, был новаторским. Пытаясь соединить классическую форму романа (исторического, социального, персонажного, любовного, романа воспитания и даже авантюрного) с идеалистическим способом изображения духовной жизни человека на пути к Богу, он использует и реалистические, и романтические и модернистские средства. В «Путях небесных» заметны отголоски дискуссии о нигилизме русской интеллигенции, приведшей к гибели Россию, о поисках «нового религиозного сознания», а также стремление к синтезу материального и духовного. В романе то и дело звучат имена героев Тургенева, Л. Толстого, Лескова как напоминание об определенном типе личности или известных коллизиях в русской литературе[9].

Но идея борьбы человека со своими страстями и процесс преображения личности под влиянием Божественного промысла у Шмелева решаются не так, как у классиков XIX века. Л. Борисова и Я. Дзыга замечают: «У Шмелева, как и у Достоевского, мысль о всемирной гармонии неразрывно связана с христианскими идеалами. Но то, что у автора "Братьев Карамазовых" остается философской проблемой, недоступной художественному толкованию, для автора "Путей небесных" — зримо предстоящая реальность. Там, где у первого эпизод (Мышкин — Мари), у второго — целый том. В "Путях небесных" у "высшей гармонии" вполне конкретное местоположение — помещичья усадьба под Мценском. В отличие от Достоевского, унаследовавшего от житий безбытность, автор "Путей небесных" укоренен в быту, и в описании имения обиходные подробности жизни героев соседствуют у него с райскими цветами, ручными птицами и зверями. И наконец, главное, что отличает Шмелева от Достоевского, — монологическая с оттенком поучения авторская позиция»[10].

Создавая «духовный роман», Шмелев широко пользовался не только богатствами святоотеческой культуры, используя жития святых, поучения старцев, пророчества отцов церкви, но и опытом русской классической литературы. Сложный симбиоз художественной и церковной литературы позволяет говорить о «воцерковлённости» его творчества. Идеальный образ Дариньки, ориентированный на древнерусские жития, и образ скептика-позитивиста Виктора Вейденгаммера — два разных полюса духовных исканий русского человека. Преображение Вейденгаммера под влиянием Дариньки, во всем смиренно следующей Божьей воле, свидетельствуют о генетической связи Шмелева с русским православием, в котором он видел единственное спасение для России.

Говоря о художественных приемах в романах Достоевского, Шмелев писал: «Ни у кого не найти столько "вводного", побочного и увлекательного... Он громоздил и устремлял события, оглушая неожиданностями, взвинчивал и держал, читатель терял способность различать день и ночь, сбитый с толку мчащимся временем, задыхался, изнемогал, но крепко "пойманный" не в силах был остановиться и проходил вместе с автором все "круги ада"» (7, 572).

Кажется, что Шмелев говорит здесь о себе, об особенностях стиля его последнего неоконченного романа, в котором герои и сам автор проходят все «круги ада», чтобы найти истину. Вводя

побочные эпизоды, нагромождая неожиданности, смешивая настоящее, прошлое и будущее, он заставляет читателя думать о смысле жизни о цели своего существования и вообще Бытия. Это роднит его последнее творение не только с творчеством Достоевского, но и с лучшими образцами мирового искусства XX века. Анри Труайя справедливо заметил: «В своих поисках России Иван Шмелев, сам того не сознавая, ушел дальше своей цели. Он хотел быть только национальным писателем, а стал писателем мировым»[11].

[1] Сорокин. П.А. Человек. Цивилизация. Общество. С. 237.

[2] Тургенев Ив. Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М., 1979. С. 86.

[3] Там же. С. 87.

[4] Вишняк М.В. Современные записки. СПб., 1993. С. 130, 132.

[5] Шмелев И. Лето Господне. Критика и комментарии. М., 1996. С. 530.

[6] Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 1997. Т. 2. С. 238.

[7] Венок Шмелеву. С. 191–192.

[8] Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья; Зайцев Б.К. И. С. Шмелев. СПб., 2003. С. 250.

[9] Венок Шмелеву. С. 205–212.

[10] Там же. С. 211–212.

[11] Шмелев И. Лето Господне. Критика и комментарий. С. 531.

ГЛАВА X

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ И. С. ШМЕЛЕВА

Вопрос о творческом метода Шмелева достаточно сложен, ибо писатель принципиально не причислял себя ни к одному из существующих литературных направлений. Его художественный мир по-разному развивался в дореволюционные годы и в эмиграции, но при этом сохранялись некоторые его общие черты. Шмелев писал Луначарскому: «Я был только писателем, слушающим голос души своей. Страдания обездоленного народа — вот мое направление...»[1] Шмелева называют реалистом и романтиком, импрессионистом и натуралистом, символистом и интуитивистом, неореалистом, экспрессионистом и даже экзистенционалистом. Его сказ то сравнивают с лубком, то считают вершиной психологизма. Принципы типизации жизненных явлений в произведениях Шмелева то называют классическими, соответствующими традициям русской литературы XIX века, то сопоставляют с поэтикой древнерусского «жития», причисляя его к «воцерковлённым» писателям.

Всё это свидетельствует о том, что на творчество Шмелева пора взглянуть непредвзято, руководствуясь новыми критериями оценки. За последние двадцать пять лет существенно изменился взгляд на историю литературного процесса в России XX века. Октябрь 1917 г. долго рассматривали не только как рубеж, изменивший экономическую и политическую жизнь страны, но и как начало нового этапа в эволюции культуры. На самом деле, произошедшие события не могли резко изменить процесс развития литературы хотя бы потому, что не сразу были поняты и приняты многими писателями. На осмысление происходящего им потребовался не один год. К тому же революция, кардинально перестроив общественно-политическую жизнь и судьбы людей, не могла столь же резко прекратить развитие акмеизма, футуризма, конструктивизма, экспрессионизма и других течений. Она лишь способствовала бурному расцвету революционной романтики, особенно заметному в поэзии.

Истинным рубежом стали 1921–1922 годы, когда после гражданской войны зарождалась советская литература с новой идеологией, поэтикой и лексикой. В те же годы возникала литература русского зарубежья, которая стала одной из двух ветвей единого «древа», насильственно разделенного после Октября 1917 года. Теперь уже не кажется спорной мысль о целостности всего явления, объединившего обе части русской литературы, но до сих пор почти не изучен философско-эстетический контекст, определивший своеобразие творческого метода писателей метрополии и русского зарубежья.

Заявляя о единстве русской и советской литературы XX века, не следует забывать, что оба ее потока текли каждый по своему руслу и были различны между собой. Столь же различны, как материализм и идеализм, атеизм и православие, классовость и беспартийность, интернационализм и национальная самобытность. В те годы, когда Шмелев создавал свои лучшие произведения о России, советскую литературу занимали совсем другие проблемы: формирование новой эстетической системы, неразрывно связанной с социалистической идеей, прославление «нового человека», воспитанного революцией, мифологизация действительности в целях воспитания масс, поэтизация коллектива и героизация человека, преображающего жизнь и даже природу.

Прошлое отвергалось во имя будущего, очертания которого рисовались в свете коммунистического мифа. И хотя исторические судьбы России и ее предназначение тоже были в центре внимания многих советских писателей, взгляд на эту проблему существенно отличался от эмигрантского. Совершенно иным был и хронотоп советской литературы: время развивалось стремительно, пытаясь обогнать само себя («Пятилетку в четыре года!», «Время, вперед!»), а пространство ощущалось безмерным, ибо обнимало собой весь мир. Интернационализм советской литературы базировался не только на лозунге «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», но и на искреннем чувстве, присущем, к примеру, герою Светлова, который пошел воевать, «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать».

Особенно заметно различие принципов изображения действительности в СССР и в русском зарубежье по отношению к быту. В первые годы советской власти объявлялись пошлостью и буржуазным мещанством не только традиционные церковные праздники и все, что прежде украшало жизнь, но даже любовь и само существование семьи. Лозунг «Смерть быту!», возникший

еще в период революции 1905–1907 годов, вновь стал популярным. Он доминирует не только в пафосных произведениях Маяковского, но и в блистательной антимещанской сатире М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, в повестях и рассказах В. Катаева, Ю. Олеши, А. Платонова и многих других писателей.

Анализируя сборник А. Куприна «Река жизни», К. Чуковский писал: «Вот у нас теперь много говорят про перелом в искусстве, про смерть быта, про то, что художник должен будто бы совлекать с человеческой души временные и случайные бытовые наслоения и предъявлять публике эту душу нагишом... Все это пустяки. Стремление к обнаженной душе, несомненно, законное стремление искусства. Но разве "быт" мешает этому обнажению? Обнажение это только и может проходить сквозь быт, через быт, преломляться в быту... Правда, порою "быт" загромождает душу, отдаляет ее от вас. Но в этом виноват не он, а художник. Это могло быть у Золя, но этого нет у Толстого. И разве вы не знаете, что все великие бытовики — символисты. Вспомните Чехова»[2].

Как бы подтверждая эту мысль, Шмелев писал в статье «Творчество А. П. Чехова» об особенностях русской литературы: она «как бы спаивает-вяжет Землю с Небом», ибо в ней всегда есть попытки найти разгадку мировых загадок, поставленных человечеству Неведомым: о Боге, о Бытии, о смысле жизни...» (7, 544). В литературе русского зарубежья «бытовизм» поднимался на уровень Бытия, свидетельствуя о стремлении сохранить и возвеличить традиционные основы национальной жизни. Не стоит забывать, что эмигрантская культура была замкнута в ограниченном пространстве русского Берлина, Парижа или Шанхая, а время для нее остановилось после 1917 года, который стал для многих писателей концом истории. Иными словами, хронотоп эмигрантской литературы складывался под влиянием этих двух факторов и существенно отличался от советского.

В Советском Союзе почти тридцать лет — с начала 1930-х годов до конца 1950-х — эмигрантская литература упорно замалчивалась, а редкие книги и периодические издания, посылаемые на родину, сразу же попадали в закрытые для массового читателя спецхраны. Только к концу XX века появилась возможность не только опубликовать в полном объеме лучшие произведения эмигрантских писателей, но и поставить вопрос о своеобразии развития общего процесса русской литературы. При этом речь должна идти не просто о сопоставлении, либо проти-

вопоставлении двух идеологически разных систем, а о творческих принципах изображения действительности.

Д. П. Николаев утверждает: «Пришла пора исследовать литературный процесс свободно и непредвзято — во всей его реальной полноте и разносторонности, со всеми его сложностями и противоречиями, в его подлинной специфичности. Пора вернуться к пониманию того, что *литература* — это прежде всего и главным образом *форма художественного познания человеком себя и окружающей действительности*; что это вместе с тем *форма самопознания и самосознания нации*»[3].

Говоря о преемственности развития гуманистических ценностей, Ф. Ф. Кузнецов писал: «В "Историю русской литературы XX века" органически и естественно входит и литература русского зарубежья, всё гуманистически и эстетически ценное в ней. Это целый материк духовной культуры, противоречивой, большей частью (и это понятно) чуждой нам политически и одновременно источающий непреходящую боль и любовь к своей родной, когда-то вынужденно покинутой стране»[4]. Если следовать устоявшемуся мнению, можно сказать, что в то время, когда в СССР создавался и развивался социалистический реализм, литература русского зарубежья, верная традициям классики XIX века, бережно сохраняла и развивала приемы реализма и модернизма, свойственные «Серебряному веку». Так ли это? Попробуем разобраться в этом на примере творчества Шмелева.

Чтобы выявить закономерности развития литературного процесса XX века в целом и определить его главные художественные тенденции, нужно рассматривать судьбы реализма и модернизма за рубежом и русскую литературу досоветского, советского и постсоветского периодов как звенья единой цепи. Авторы коллективного труда «Русская литература XX века: поиск ориентиров» пишут: «Сегодня, когда эпоха "перестроечных", по-своему революционных, но часто скоропалительных и далеких от объективности переоценок сама отходит в область истории, становится ясно, что нужна новая, научно обоснованная разработка современной концепции истории русской литературы XX века. При всех прочих условиях социально-научного характера одно из важнейших — осмысление литературы в координатах качественно иной парадигмы мышления»[5].

Творчество Шмелева дает благодатный материал для осмысления таких характерных особенностей литературного процесса начала XX века, как взаимопроникновение различных художест-

венных методов, обновление литературных приемов, расширение и качественное изменение привычных понятий, усложнение «космоса выразительности». К началу XXI века существенно изменилось само представление о художественном произведении и его семантическом поле (контекст, подтекст, интертекстуальность и др.). Противопоставление реализма модернизму как двух противоборствующих и враждебных друг другу направлений сегодня не кажется верным. Гораздо правильнее высказанная еще Ивановым-Разумником мысль об открытости реализма XX века модернистскому художественному опыту «вплоть до соединения с ним в особом качестве»[6].

Начало XX века стало периодом крушения кумиров, кризиса гуманизма, зарождения нового общественного сознания. Чувства «возбуждения» и «чрезвычайности», осознание неминуемости грядущих перемен, вели, по словам С. Венгерова, не только к возникновению «нового искусства», но и к трансформации классического реализма, который стали называть неореализмом[7]. Тот же термин употребляли, чтобы охарактеризовать коллизию внутри модернистского искусства, стремящегося расширить свои горизонты. В статье «Анри Ренье» М. Волошин признал, что «неореализм, возникающий из символизма» и даже «укрепленный на фундаменте символизма» является сущностью нового художественного синтеза[8].

Соответственно появился термин неоромантизм, порой обозначавший явления декадентского искусства, порой применяемый к революционно-романтическим произведениям Горького, в которых видели элементы нового художественного метода, названного впоследствии социалистическим реализмом. Заметим, мысль о том, что искусству нового мира при социализме должен соответствовать какой-то новый метод, который сложится из синтеза реализма и романтизма, занимала умы писателей еще в конце XIX века. 22 октября (2 ноября) 1898 года В. И. Анучин писал Г. Н. Потанину: «Как в науке одинаково пользуются и анализом, и синтезом, так и в литературе должны применяться на равных правах реализм и романтизм. Они не противостоят, не замещают друг друга, они соседствуют. И вполне возможно (может быть необходимо!) применение обоих в одном произведении... Какова будет литература при социалистическом строе? Ответ: не знаю, конечно. Но социализм (движение, подъем, творчество) настолько романтичен сам по себе, что реализм, несомненно, отходит на второй план. Поскольку социализм *впере-*

ди жизни, а не в уровне с нею, ему недостаточно простой правды, его не удовлетворит реалистический диагноз, ему нужен романтический прогноз. Вероятно, в социалистическом искусстве будет какой-то свой метод»[9].

Сопоставим с этим высказыванием слова Е. Замятина, сказанные спустя несколько десятилетий: «...реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье — синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям стекла символизма»[10]. Новое искусство, принципы которого пытались определить авангардисты, исходило из уверенности, что реализм нереален в эпоху, когда «Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты»[11]. Идея надвигающегося Хаоса и соответственно деформации действительности определяла художественное своеобразие творчества многих писателей XX века не только в России, пережившей за тридцать лет две войны и три революции.

Исследователи литературы «Серебряного века», который часто называют русским Ренессансом (термин Н. Бердяева), как правило, видят его своеобразие в обновлении русского духовного космоса. Признаком его считается неомифологизм как своеобразная универсалия человеческой культуры, связывающая воедино многие его явления. Вяч. Иванов писал: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского»[12].

Характерно название его сборника, в котором провозглашался приоритет мифа в современном искусстве, — «Родное и вселенское». Философия, эстетика и культура Серебряного века пытались соединить национальное и общечеловеческое в универсальном конструировании бытия, о чем свидетельствуют идеи В. Соловьева о Вечной Женственности и Софии, философские построения Н. Федорова. П. Флоренского, Н. Бердяева и других русских мыслителей.

Достаточно хорошо изучена конструктивная роль мифа в символистской поэзии, неомифологизм выявлен в поэтике лирических циклов А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, в творчестве А. Белого и М. Кузмина. З. Г. Минц указывает также на существование «поэмы-мифа» и «романа-мифа»[13]. Однако этот вопрос практически не рассматривался применительно к творчеству И. Шмелева, которого упорно причисляли к реалистам. Между

тем писатель всегда считал своей задачей соединение «родного» и «вселенского», земного и небесного, современного и патриархального. Поэтому в его творчестве постепенно усиливался процесс создания авторской концепции мифа, а в эмигрантском творчестве — собственной мифопоэтической модели мира.

Мифологемы пути, отчего дома, света, солнца постоянно присутствуют в произведениях Шмелева, соединяя в себе реальность и символ. Богомолье — это и дорога паломников к Троице-Сергиевой Лавре, и духовное обновление человека на пути к Богу. Отчий дом — одновременно родной дом Шмелева в Замоскворечье и место, где формируется душа ребенка, проникаясь любовью к семье, к своим предкам, к России. В образе света соединяются и яркие лучи солнца, льющиеся на весеннюю землю, и свет как надежда на лучшее будущее, и Свет разума, и Свет небесный, ведущий человека к Богу. Наконец, мифологема Солнца, столь многосторонне запечатленная в творчестве Шмелева, явно ориентирована на мифопоэтику В. С. Соловьева, в философии которого солнце — символ всеединства мира.

Не менее значимы в произведениях Шмелева философемы, восходящие к христианской символике: грех, Голгофа, распятие, крест, борьба духа и плоти, воскресение. В этом смысле характерны романы «История любовная» и «Няня из Москвы». В первом из них процесс созревания юношеской души показан на фоне борьбы греха и чистоты, порочности и аскезы. Во втором христианские ценности неуклонно сохраняемые в душе простой неграмотной женщины, спасают от греха и беды ее воспитанницу, актрису Катичку. Наконец, в романе «Пути небесные» трудности восхождения человека к Богу передаются через его борьбу с дьяволом неверия в Творца. «Обретение Абсолюта в Боге осуществляется через Любовь»[14].

Нет сомнения, что Шмелев, как истинный сын Серебряного века, находился в сфере влияния его идей и отразил процесс поисков новых форм художественной образности. С этой точки зрения роман «Лето Господне» можно рассматривать как роман-миф, в котором дается символическое переживание собственной судьбы. То же самое можно сказать о других произведениях Шмелева, где эпизоды его собственной биографии переживаются как повествование о родном, восходящее к вселенскому.

Судьбы реализма XX века и пути его обновления можно проследить на примере эволюции творчества Шмелева — от первых произведений, написанных в духе писателей-знаньевцев до «ду-

ховного реализма» последнего неоконченного романа «Пути небесные». Незамкнутость стилевой системы, открытость разного рода влияниям, в том числе модернистским, характерна для большинства произведений Шмелева. Уже в его творчестве 1910-х гг. появляются черты, не свойственные реализму. В. Т. Захарова замечает в ранних рассказах писателя «импрессионистический аспект психологии в выявлении потаенного, скрытого в душе человека через тонко ассоциированные детали внешней обстановки, их подтекстовую символику, лейтмотивные пересечения, через проблему художественного пространства»[15].

Анализируя раннее творчество Шмелева, она сосредоточивает внимание на глубоко мотивированной внутренней характеристике образов. Так уже в «Гражданине Уклейкине» заметна, по ее словам, глубокая психологическая «эволюция образа», а в «Человеке из ресторана» «исповедь раненого сердца героя» столь «эмоционально эффективна», что является «подпочвой», на которой возрастает «шмелевская ипостась импрессионистического художественного мышления»[16]. Рассматривая рассказы «В норе», «Патока», «Поездка», «Под небом», «Пугливая тишина», «Стена», «Волчий перекат», повесть «Росстани», В. Т. Захарова делает вывод, что реализм Шмелева, «основательно-добротный, с одной стороны, укорененный в стихии народного творчества с притчево-сказовым стилевым началом, но с другой, — устремленный к символизации, свойственной эстетическому сознанию начала XX века. Импрессионистические тенденции играли у него более скромную роль, чем у Бунина, Зайцева. И все же через весь пласт его раннего творчества они проходят достаточно выразительно, способствуя созданию эффекта непосредственности, трепетности, красоты бытия»[17].

Сочетая «почвенность» в изображении патриархального русского быта с «лиризацией» повествования, Шмелев уже в дореволюционном творчестве создает художественный синтез особого рода. Смысловая емкость его образов объясняется органическим сочетанием бытового и бытийного. Шмелев уверен, что жизнью управляет Божественный Промысл, что Всевидящее Око зорко наблюдает за людской суетой днем и ночью, что не может быть счастлив человек, нарушающий христианские заповеди и забывший о Боге. Изображая бытие через быт, он разделяет теорию «живой жизни», объединившую писателей из «Книгоиздательства писателей в Москве». По словам Вересаева, им было

присуще чувство стихийной причастности человека к «таинственному ритму, которым полна мировая жизнь»[18].

В этом смысле показательна повесть «Неупиваемая чаша» — одно из самых значительных произведений Шмелева, которому посвящено немалое количество критических работ, вышедших как при жизни автора, так и после его смерти. Однако ее сложность и неоднозначность до сих пор не позволяют считать повесть полностью изученной. Тем более, что мнения критиков и литературоведов зачастую расходятся: ее считают то житийной и патериковой повестью, то маленьким романом, то восхищаются сказовым повествованием, то считают его надуманным и фальшивым, а основной смысл видят либо в утверждении религиозного подвига героя, либо в прославлении романтического чувства безответной любви.

Говоря о своеобразии поэтики «Неупиваемой чаши», ее часто причисляют к «воцерковлённой» литературе, учитывая признание самого Шмелева: он писал повесть в охваченном гражданской войной Крыму, когда «душа тосковала по тишине, нежности и чистоте среди шумной кровавой неразберихи». «Ни единой книги под рукой, только Евангелие»[19]. Сам писатель определил ее главную мысль как поиск чистого и святого в человеке.

В повестях «Неупиваемая чаша», «Это было», в рассказе «Лик скрытый» продолжалось формирование творческого метода Шмелева. Их объединяет символика описаний, образ Всевидящего Ока, философская идея Великих Весов, которые бесстрастно регистрируют все земные события, попытка передать глубочайшие проявления человеческой психики с помощью внешних примет. Почти апокалипсическое предчувствие надвигающейся катастрофы уравновешивается идеей верности человека себе, своему призванию, своей вере и своей родине. И если в рассказе «Лик скрытый» и повести «Это было» основой сюжета является изображение безумия войны, то в «Неупиваемой чаше» рассказчик, почти совпадающий с автором, изображает праведность и великую человеческую любовь, которые могут быть единственным выходом из этого безумия.

Следующим этапом творческой эволюции Шмелева можно считать эпопею «Солнце мертвых», написанную в 1923 г. Эсхатологические мотивы, явственно звучащие в повести, дали основание некоторым исследователям считать, что это произведение создано по законам экспрессионизма. Экспрессивность «кричащих» образов Шмелева, в самом деле, далека от реалистической

манеры письма. С. И. Кормилов увидел в произведении «идеологизацию смерти», передаваемую с помощью натуралистических образов. Он пишет: «Атмосфера полной безысходности изначально поддерживается без подробного "расписывания" физических страданий, даже голод предстает прежде всего как морально невыносимое состояние, страх за близких, ощущение бессилия, предчувствие и оплакивание потерь, контраст между естественной природой и человеческим безумием...»[20]

Е. Осьминина замечает в произведении торжество страшного Хаоса, характерное для космогонических мифов. По ее мнению, неомифологизм писателя в сочетании с национально русской символикой и образами Апокалипсиса обусловили своеобразие «Солнца мертвых». Она пишет о зарождении «новой эстетики» в этом произведении Шмелева: «Именно здесь наряду с формами традиционного реализма мы найдем и серьезные отступления от него. Прежде второстепенным элементам художественной системы — фону, детали, слову — придается значительный смысл, причем смысл, связанный с иной, потусторонней реальностью. Скрытый лик произведения приоткрывается через них. Они приобретают значение символов. И "символическая многозначительность" отражается, как капля в море, в самом названии...»[21]

Человек в «Солнце мертвых» соотносится не столько с действительностью, полностью разрушающейся и деформирующейся, сколько с универсальными законами миропорядка и традиционными правилами жизни народа. Такого рода произведения В. Е. Хализев называет «онтологической прозой». Он пишет: «...существует и является глубоко значимой группа литературно-художественных (а не только архаико-мифологических) жанров, где человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия»[22].

Своеобразие художественного мира Шмелева состоит в том, что он органически сочетает в себе «онтологическую прозу» с пристальным вниманием и чуткостью к индивидуальным особенностям отдельного человека. Путем сказа и народного слова писатель передает внутренний мир своих героев, делая его абсолютно реалистичным. Но подобие реальности достигается с помощью приема, основанного на глубоком проникновении в психику персонажа. Возьмем хотя бы рассказ «Письмо молодого казака». Внешне он напоминает жизненно правдивый документ. Строки из письма Ивана Николаевича Думакова, тоскующего по

родине в Париже, обращены к отцу и матери, оставшимся в России: «Лети, мое письмо, еропланом птицей скрозь всю Европу и Германию прямо на Тихий Дон, в наше место, в Большие Куты, на Семой проулок на уголок, под кривой явор, в родительское гнездо» (2, 72).

Стиль письма, обилие простонародных слов и выражений выразительно характеризуют «казацкого сокола», томящегося на чужбине, где никто его не понимает. Ничего не зная о родных, он только хочет сообщить им, что жив, что пишет им «с дальней стороны, из-под городу Рван, с железного завода, называется Французская республика» (там же). И хотя в письме нет ни строчки от автора, сам документ красноречиво говорит о состоянии души и образе жизни героя. Такой способ изображения внутреннего мира человека можно условно назвать народно-сказовой «реальностью».

Она по-разному проявляется в крымских сказках, в рассказах, носящих характерные для Шмелева подзаголовки (рассказ управляющего, спасенного, парижанина с Рогожской, доктора, бродяги, сестры милосердия и мн. др.) и в романах «Человек из ресторана», «Няня из Москвы». Их объединяет повествование от первого лица и эффект подлинности изображаемого. Но можно различить два разных приема повествования: сказ или исповедь героя. Так, в крымских сказках, воспроизводя колоритный народный говор, автор с помощью сказа рисует характерные типы «новых людей»: солдат, матрос, профессиональный революционер, интернационалист. Едкая ирония и даже сарказм явственно звучат в подтексте сказок. А в образах «человека из ресторана», «няни из Москвы» или молодого казака автор воссоздает типы простых людей из народа, вживаясь в их внутренний мир, воспроизводя особенности их речи.

В романах «Лето Господне» и «Богомолье» и примыкающем к ним сборнике «Родное» проявились черты характерные для эмигрантской «воспоминательной» прозы: автобиографизм, окрашенный нотами ностальгии, мифологизация святой Руси, идеализация старого русского быта и христианских традиций. Парадоксальное соединение приземленно бытового и возвышенно лирического начал позволили А. П. Черникову и М. М. Дунаеву говорить об «особом типе реализма — реализме духовном»[23], ибо любовь ко всему земному сочетается в этих произведениях с устремленностью человека к царству небесному.

Формирование творческого метода Шмелева завершилось в романе «Пути небесные», который остался неоконченным. Задумав вначале ряд очерков об Оптиной пустыни и ее старцах, писатель почувствовал необходимость написать большой роман «о важнейшем и вечном», о «прозрении Света Истины через грех» (5, 443). 24 апреля 1925 г. Шмелев писал Ю. Кутыриной из Капбретона: «Внутреннее, — часто бессознательное, — побуждение, что руководит мною в работе, искать, наладить, показывать и — тем самым *будить* в людях прекраснейшее, что *свойственно человеку* — и ему одному только — в природе мира. Ибо верую, что человек есть орудие-средство преобразить мир, сделать его Воистину Ликом Божиим — Видимым Богом. Пока человечество само лишь "устраивается" в мире и скверно устраивается, воображая, что оно-то и есть — Цель жизни, мира. Оно лишь инструмент: Цель — Красота и Гармония всего сущего» (5, 444).

Столь масштабный замысел подпитывался идеей Вл. Соловьева о Вечной Женственности, ибо роман был посвящен жене Шмелева Ольге Александровне, которую он нежно любил при жизни и боготворил после ее неожиданной смерти в 1936 г. Вторая часть романа создавалась в период платонического романа писателя с Ольгой Александровной Бредиус-Субботиной, в которой он хотел видеть любимую женщину, данную ему Богом.

Основой сюжета романа послужили, как известно, реальные события из жизни близкого родственника О. А. Шмелевой инженера-архитектора Виктора Алексеевича Вейденгаммера и его невенчанной жены Дарьи Ивановны Королевой. Нигилист и безбожник, Вейденгаммер под влиянием Дариньки, бывшей послушницы Страстного монастыря, греховно связавшей с ним судьбу, перерождается и становится истинно верующим православным человеком. Это *чудо,* суть которого становится ясной читателю лишь в конце второго тома, проецируется на судьбу самого писателя. Подобно Вейденгаммеру, Шмелев под влиянием жены постепенно отходит от юношеских увлечений атеизмом и нигилизмом и приходит к пониманию того, что только вера в Бога и Промысел Божий спасает человека.

Роман «Пути небесные» можно назвать полифоническим. В нем звучат три разных голоса: авторский, голос рассказчика и голос Дариньки. При этом три «Я», от имени которых ведется повествование, можно легко различить в романе. Автор объявляется в первых же его строках: «Эту *чудесную* историю — в ней земное сливается с небесным — я слышал от самого Виктора

Алексеевича, а заключительные ее главы проходили почти на моих глазах» (5, 18). Именно автор рассказывает о чуде прозрения Вейденгаммера, именно он превращает Дариньку в неземное святое существо, а ее жизнь — в житие. Он постоянно сообщает о ее вещих снах и видениях, о том, что ее ведет «перст указующий», о ее «предназначении» просветить и возродить к святой жизни грешника.

Рассказчик — сам Вейденгаммер — в повествовании от первого лица признается в своих чувствах и переживаниях, сомнениях и терзаниях. Вот как он передает свои мысли в тот день, когда решился увести Дариньку из монастыря: «Я кружился у монастыря, как лермонтовский Демон и посмеивался — язвил себя. И чем больше кружил, тем больше разжигался. Тут столкнулись и наваждение, и ...как бы при-вождение. Меня *вело.* Иначе и нельзя объяснить того, что со мною случилось. И вот, когда я почувствовал, что так дальше не может продолжаться, — я отказался от перевода в Орел с значительным продвижением по службе, стал запускать работу, и нервы мои расстроились невероятно, — я, наконец, решился» (5, 35).

Даринька то и дело вмешивается в повествование, высказывая свою оценку событий, не совпадающую с двумя другими. Ее отчаянная борьба с грехом, чувства стыда, неуверенности в своих поступках, вдруг вспыхнувшая страстная любовь к красавцу-гусару Вагаеву передаются тоже с помощью монолога. «Сразу я успокоилась, и стало мне легко, и я вся преда-лась ему. Я поняла, что это Господь велит мне не покидать его, больная у него душа, жаждущая Духа. Все я ему тогда сказала, все он хотел дознать, какая я» (5, 54), — это о Вейденгаммере. «Какая радость — чистые цветы Божьи... И что они со мной сделали! Я безумствовала, забыла все. Без Бога самое невинное грозит нам. Те ландыши я приняла не светлой радостью, а озлоблением телесным и отдалась во власть похоти. В той истоме я ничего не сознавала, и со мной делали, что хотели» (5, 162) — это о Вагаеве.

Тема борьбы духа и плоти, проходящая через всю первую часть романа, звучит в «Путях небесных» как борьба Бога и дьявола, искушающего человека. Томления и страдания Дариньки, ее сны, как проникновение в ирреальность, помогают ей с помощью молитвы избавиться от искушений и остаться чистой. Раздумывая над образом Дариньки, Шмелев писал: «Начало плотское, страсти, красота — все это в ней оболочка сна, сон, потому она — сомнамбула, — безвольна, готова отдаваться, час-

то на краю бездны — однажды уже упала в 4 главе — совсем юная, обольщенная, не сознавая. А духовное начало, мир, куда она тянется, — для нее — реальность самая *верная и видимая* даже, — грезит, слышит “голоса” и все возможно, — чудеса.<…> В ней *кричит,* зовет ее *тот* мир, в котором мечтает поэзия, грезит философ, ищет, который *знает* религия. Этими двумя началами, двумя мирами — сном — действительностью — временным и “жизнью”, ирреальным — вечным, жило и живет человечество, это гвозди, на которых стоит вся жизнь, это — относительное и абсолютное, время и вечность, материя и Дух. Мир спит в плоти, в грехе и — должен проснуться в вечное» (5, 442).

Эти мысли Шмелева свидетельствуют о том, что писатель и сам метался между грехом и святостью, боролся с искушениями плоти. Вспомним образ гимназиста Тони из «Истории любовной», который разрывался между греховной любовью к Серафиме и чистой — к Паше. Однако, в «Путях небесных» торжествует то, что сам автор назвал не временным, а вечным. Задумав третью часть романа, которую ему не довелось закончить, Шмелев определил ее идею как гимн Богу и путь восхождения к нему «в радостях и томлениях бытия земного» (там же). Он писал Р. Г. Земмеринг 26 января 1944 г.: «Я так хочу писать, мне надо же завершить главное — "Пути". Я хотел бы гимн Творцу пропеть в полный голос» (5, 3).

Философ И. Ильин, глубже других почувствовавший главную идею произведения, писал: «…этот роман с *осознанной тенденцией*, простая верующая “мудрость” призвана просветить и обратить рассудочного интеллигента. Роман медленно развертывается в “житие” и в “поучение”. Житие преодолевает соблазны, а поучение преодолевает религиозную слепоту. К *художеству* примешивается *проповедь*, творческий акт включает в себя элемент *преднамеренности и программы. Созерцание* осложняется *наставлением*, и во второй части романа образ Дариньки рисуется все время чертами *умиления и восторга*, которым читатель начинает невольно, но упорно сопротивляться»[24].

Действительно, роман «Пути небесные» стоит особняком среди других произведений Шмелева, ибо в нем отчетливо выраженная тенденция побеждает художника. Центральная мысль писателя — о спасении души человеческой через религию и спасении мира, который должен «проснуться в вечное» — проходит через все повествование. И хотя писатель с присущим ему мастерством рисует реалистические картины жизни Страстного мо-

настыря, колоритные подробности быта русского городского или поместного дворянства, роман нельзя назвать реалистическим. Литературоведы не раз замечали намеренно введенные в текст аллюзии на романы Тургенева, Л. Толстого или Ф. Достоевского, оговариваясь, что творческий почерк Шмелева совершенно иной.

О. Сорокина пишет: «По своему художественному методу и философии "Пути небесные" противостоят "новому роману" экзистенциалистов, а с другой стороны, согласуются с идеями французских современников Шмелева — Франсуа Мориака и Жоржа Бернаноса — автора религиозных романов, ориентирующихся на "Мысли" Блеза Паскаля: "страдание человека без Бога и величие человека с Богом"»[25]. М. М. Дунаев считает, что творческий метод писателя можно назвать «духовным реализмом» поясняя: «"Пути небесные" нельзя рассматривать как жизненную правдоподобную историю. У Шмелева — реальность духовных исканий, а не обыденное правдоподобие. (Хотя и внешняя достоверность соблюдена, однако, не полно.) Шмелев явно противопоставляет реальному ("научному") обоснованию событий — духовное. Можно сказать, если прибегать к привычным условным терминам, что писатель в своем методе прибегает к *духовному детерминизму*»[26].

Соглашаясь с А. П. Черниковым и М. М. Дунаевым, А. М. Любомудров пишет: «"Лето Господне", "Богомолье", "Няня из Москвы", "Пути небесные" — опыт осмысления человеческой личности в свете православной веры, опирающийся на христианскую антропологию, сотериологию, экклезиологию. Церковность и православная духовность пронизывает эти книги на всех уровнях. А. П. Черников и М. М. Дунаев, говоря о совершенно особом качестве шмелевского реализма, предлагают называть его "духовным реализмом" и это название представляется удачным: метод воспроизводит не только социально-психологическую, эмоционально-душевную сферу, но именно духовную жизнь личности. Этот реализм отражает реальность присутствия Бога в мире»[27].

Но вправе ли мы называть реализмом творческий метод, обладающий особыми свойствами, сближающими его с «житийной литературой» с одной стороны, с «новым романом» — с другой? Художественный мир позднего Шмелева гораздо ближе к мифу, чем к реальности, ибо писатель уделяет значительное внимание мистическим переживаниям героев. «Мистический реализм», о

котором тоже говорят применительно к его творчеству, более похож на поздний неоромантизм. В эмигрантских произведениях Шмелева есть все признаки мифа: окружающий мир выглядит просветленным и обóженым, утраченная родина предстает в дымке ностальгических воспоминаний как гармонически прекрасный мир, а герои в соответствии с канонами православия строят свою жизнь, посвящая ее Богу. И если в раннем творчестве писателя преобладал метафизический натурализм, то в позднем — романтический мифологизм.

Так называемому «духовному реализму» Шмелева свойственна немалая доля сентиментальности и романтизма. Ностальгия окрашивала большинство его произведений, написанных в изгнании, нотами тоски по родине. Жизненная достоверность конкретных образов в этом контексте приобретала особое качество, присущее не классическому реализму, а неореализму или неоромантизму. Анализируя автобиографическую прозу, созданную И. Шмелевым, И. Буниным и М. Осоргиным, Е. Скороспелова пишет: «На фоне предпочтения будущего настоящему и прошлому, характерному для исповедующих идею преображения мира, автобиографическая проза предстала прежде всего как попытка воскрешения прошедшего времени, как шаг к преодолению забвения, а для писателей русского зарубежья — и пространства. Чем сильнее было сознание мировой неустойчивости, тем безусловнее становилась красота Русской земли, национального бытия»[28].

Зададимся вопросом, можно ли считать реализмом творчество, в котором воскрешение прошлого становится способом преодоления забвения? Миф о богатой прекрасной стране, населенной трудолюбивым православным народом, вряд ли похож на реальную Россию начала XX века, что великолепно показал сам Шмелев в дореволюционных произведениях. Что касается его рассказов из эмигрантской жизни, они лишь свидетельствуют о трудной судьбе бывших генералов, актрис, ученых и просто россиян, покинувших родину не по своей воле. Можно сказать, что в результате синтеза разных творческих методов писатель создал свой собственный *неомифологизм*.

28 февраля 1895 года Шмелев писал Л. Андрееву: «Как бы я ни взлетал, я не оторвусь от земли, и запахи родного во мне пребудут; и имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жизнью, я <...> будил мысли порядка высшего»[29]. Сила «ясновидящей любви» к России, сохранившись на всю жизнь,

помогала Шмелеву в эмиграции будить мысли о родине и ее историческом предназначении, о русском национальном характере, о православном человеке и смысле его бытия.

В усложненной картине литературного процесса XX века, каким он представляется сегодня после слияния двух его ветвей, — советской литературы и творчества писателей русского зарубежья, — Шмелев, бесспорно, займет достойное место. Воскрешая былое, он не просто славил Святую Русь и ее удивительный народ, но и пытался пророчески предсказать будущее России. Писатель постиг тайну и передал красоту повседневного русского быта, увидев в нем признаки извечного бытия нации и менталитета простого человека.

Двоемирие — характерная особенность художественного метода Шмелева. Пространственная структура многих его произведений основана на сопоставлении двух миров: земного и небесного, реального и потустороннего. При этом прорывы «туда» осуществляются через сны, видения, грезы, пророчества, народные приметы. Икона, как правило, выступает в роли окна в запредельное, а видения — как скрепа между двумя мирами. Антиномизм жизни показан с помощью противопоставления извечного: Бог — дьявол, ад — рай, Хаос — Логос, грех — добродетель, вера — разум, добро — зло, свет — тьма. Все это расширяет рамки повествования, делая его философски наполненным.

Итак, можно сказать, что несмотря на явное различие идейно-философских и эстетических принципов, советская и эмигрантская литературы, будучи разными ветвями одного и того же дерева, укорененного на исторической и национальной почве, сходились в тяготении к новой художественной системе, в основе которой лежал синтез реализма и романтизма. В литературе русского зарубежья это была попытка воскресить ушедшую Русь во всей колоритности ее народного быта, национального своеобразия и православных традиций.

В советской литературе синтез выражался в стремлении увидеть и изобразить жизнь с высоты социалистического идеала, показать ее в динамическом развитии на пути к будущему, к построению коммунизма. Можно не называть такой принцип изображения действительности социалистическим реализмом, но нельзя отрицать его существование. Формировавшаяся в 1920–30-е гг. советская культура возникала не на пустом месте, а на базе творчески переосмысленных традиций прошлого. Несмотря на шумные декларации новаторов, пытавшихся «сбросить клас-

сиков с парохода современности», большинство истинных мастеров слова опиралось на творческие достижения предшественников. И хотя резко изменились ценностные ориентиры, а марксизм-ленинизм стал «наукой наук», основа литературного процесса в советской литературе во многом опиралась на архетипы русской культуры. Мифологемы Серебряного века трансформировались в идеологемы, не утратив при этом своей утопической природы.

Нет сомнения, что разные способы изображения действительности, в том числе, символизм и мифологизм, сохранялись не только в эмигрантской, но и в советской литературе. Если рассматривать ее в аспекте теории архетипов К. Г. Юнга, можно обнаружить, что в создании «советского мифа» значительную роль играли архетипы «героя», «мудрого отца», «матери», «врага» и др.[30] Наметившееся к концу XX века сближение двух ветвей русской литературы, свидетельствует о существовании общих объективных закономерностей в развитии единого литературного процесса. Опора на традиционные национальные ценности, поиск синтеза реализма и романтизма, обновление поэтики и стилистики были характерны для той и другой ветвей литературы. На этом фоне особенно значимым кажется изучение творческого мира Шмелева, художника и мыслителя.

[1] Лепта. 1993. № 2. libru/ Классика.

[2] Чуковский К.И. Собрание соч.: В 15 т. Т. 6. М., 2002. С. 419–420.

[3] Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. С. 67.

[4] История советской литературы. Новый взгляд. Ч. 1. М.: Наука, 1990. С. 5.

[5] Русская литература XX века: поиск ориентиров. 1. Мифы и реалии. Воронеж, 1995. С. 6.

[6] Муратова К.Д. Реализм нового времени в оценке критики XX века. Л., 1972. С. 153.

[7] Венгеров С.А. Русская литература XX века (1890–1910). Т. 1. М., 1914. С. 19.

[8] Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 62.

[9] РГАЛИ, ф. 381, оп. 1, л. 2-а.

[10] Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 93.

[11] Там же. С. 78.

[12] Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 142.

[13] Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 77.

[14] Серебряный век. Философско-теоретические и художественные искания. Кемерово, 1996. С. 8.

[15] Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Нижний Новгород, 2012. С. 182.

[16] Там же. С. 205–206.

[17] Там же.

[18] Слово. Сб. первый. М., 1913. С. 21.

[19] Москва. 2003. № 10. С. 232.

[20] Шмелев И.С. Мир ушедший — мир грядущий. Алушта, 1993. С. 5.

[21] Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 115.

[22] Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1994. С. 323.

[23] Венок Шмелеву. С. 161.

[24] Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 160.

[25] Московиана. С. 276.

[26] Венок Шмелеву. С. 152.

[27] Там же. С. 195.

[28] Скороспелова Е. Русская проза XX века. М., 2003. С. 241–242.

[29] Русская литература. Л., 1971. С. 133.

[30] См.: Архетип и символ. Сб. работ К. Г. Юнга. М., 1991, а также работы Ханса Гюнтера «Архетипы советской культуры», «Сталинские соколы» (анализ мифа 30-х гг.) // Вопросы литературы. 1991. № 11–12. С. 122–124. Русский текст. 1996. № 4. С. 45–61.

ГЛАВА XI

ТВОРЧЕСТВО ШМЕЛЕВА В ВОСПРИЯТИИ ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКИ

В 1926 г. Шмелев писал: «Меня переводят... Мне присылают приветы Romain Rolland, Rediard Kipling, Gerard Hauptman, Lo Gatto, Anders Osterling (Шведская академия)...»[1] Действительно, произведения Шмелева — повести «Человек из ресторана», «Неупиваемая чаша», «Это было», рассказы «Под горами», «Каменный век», «Про одну старуху», «На пеньках» и др. — пользовались немалой популярностью в Европе. Об авторе писали в таких известных органах печати, как «Figaro», «Revue de Geneve», «Frankfurter Zeitung», «Mercure de France». 11 февраля 1926 г. газета «Возрождение» напечатала подробный отчет о посещении Шмелева Томасом Манном в Париже[2]. В 1931 году в Европе и Америке вышло уже 28 изданий произведений писателя на 12 языках. Свидетельствовало ли это о признании таланта русского писателя-эмигранта мировой общественностью или было актом идеологической борьбы с большевизмом?

Творчество И. Шмелева привлекло внимание всемирно известных писателей после выхода эпопеи «Солнце мертвых», что было вызвано причинами политического характера. Но и ранние произведения писателя — повести «Человек из ресторана» и «Под горами» — тоже выдержали более 30 изданий на иностранных языках. Прочитав «Человека из ресторана» в шведском переводе, Кнут Гамсун назвал его гениальным произведением[3]. Г. Гауптман, познакомившись с немецким изданием повести, причислил Шмелева к самым значительным русским писателям, особенно подчеркнув психологическую глубину и юмор его прозы. Повесть «Под горами», повествующая о романтической истории любви, не раз переводилась на европейские языки под названием «Любовь в Крыму».

Тем не менее, именно «Солнце мертвых» (1923) и крымские рассказы открыли зарубежному миру талантливого русского пи-

сателя. Они показались европейскому читателю настоящим откровением о жизни и смерти и одновременно правдивым рассказом о большевистской России, подлинным документом о красном терроре. Эпопею называли «плачем по России, которая пала», сравнивая автора с пророком Иеремией, а описанную им жизнь в советском Крыму — с адом Данте. И. Лукаш утверждал, что книга «хлынула как откровение на всю Европу»[4]. Чешский переводчик В. Червинка отметил столь же большой интерес к «Солнцу мертвых» в Америке, где оно вызвало «взволнованное впечатление»[5]. Нет сомнения, что после публикации рассказов о Крыме и эпопеи «Солнце мертвых» критики прежде всего обратили внимание на описание ужасов гражданской войны на юге России.

В 1924 г вышла книга «What Which Happend. (Это было)» на английском языке в переводе Чарльза Хогарта. До того повесть была опубликована в московском литературно-художественном сборнике «Недра» (1923. № 1) (фрагменты в журнале «Россия». М.-П., 1922. № 3) и вызвала неоднозначные отзывы критики. Торжество «черной силы», захватившей мир и превратившей его в сумасшедший дом, можно было трактовать по-разному. Шмелев дал повести подзаголовок «Рассказ странного человека». Повествование ведется в ней от имени сошедшего с ума капитана, который на фронте после взрыва немецкой мины двое суток пролежал, засыпанный землей. Он слышал, как над его головой русские и немцы ходили в атаки, прокалывали друг друга штыками, «поливали мою могилу кровью» (7, 19). После лазарета капитан живет в мире, где реальность, видения и сны сливаются в один сплошной кошмар, и он не может понять, что же было на самом деле.

Все рассказанное можно принять за бред больного человека, если бы не скрытый подтекст повести. Восстание больных в сумасшедшем доме проецируется на события гражданской войны в России, а их предводитель — безумный полковник Бабукин — на красных вождей. А. Амфитеатров даже увидел в нем Ленина, а ЧК сравнил с сумасшедшим домом. Он писал: «Этим магнетизмом полковник Бабукин организует и дисциплинирует революцию в доме сумасшедших, а Ленин с подбором Дзержинских разного имени революционизировали, при поддакивании, потворстве и содействия Интернационала и доморощенных жуликов, больную от войны и февральского переворота Россию и реорганизовали ее в сумасшедший дом СССР»[6].

Иностранные читатели вряд ли поняли имеющиеся в повести намеки на красных и белых, тем более, что произведение даже в хорошем переводе значительно отличалось от оригинала. Но общую атмосферу существования мира «на грани безумия и смысла» они, без сомнения, почувствовали и оценили талант автора. Редиард Киплинг нашел повесть «одной из интересных, одновременно страшных и суровых». Он писал: «Едва начав читать, начинаешь постигать в меру своих слабых сил те бездны, через которые прошла Ваша Родина. С западной точки зрения, эта повесть, как сказал Эдгар По, “вне пространства и вне времени”, но в ней ощущаются возможности, которые в один прекрасный день могут стать страшными реальностями и в других странах»[7].

Название повести Шмелева подчеркивало его главную мысль: да, во все описанное невозможно поверить, но *это было*! В переводе эта мысль терялась, заменяясь безликим «Вот что случилось». Разумеется, Европу прежде всего интересовал именно этот вопрос: что случилось в России и как это может отразиться на ее жизни. Прочитав немецкий текст «Солнца мертвых» «с живейшим интересом и глубочайшим сочувствием», лауреат Нобелевской премии Сельма Лагерлеф написала автору: «Вы создали великий шедевр<...> но, восхищаясь силой Вашего искусства изображения, одновременно удручена тем, что в нашей Европе и в нашем времени все это могло происходить»[8].

Жуткая картина Крыма, вымирающего после прихода красных войск, стала обвинительным актом новой власти. Переводы «Солнца мертвых» на английский, немецкий и другие европейские языки принесли Шмелеву громкий успех. 13 декабря 1925 г. Томас Манн опубликовал в газете «Франкфуртер Цайтунг» ежегодный обзор новинок литературы, в том числе, переводов на немецкий язык. Среди наиболее значительных и достойных внимания произведений русских авторов он назвал «Солнце мертвых» Шмелева в переводе Кэте Розенберг (1923). В 1927 г. эпопея вышла в чешском авторизованном переводе, подготовленном Х. Ружичковой-Ваньовой. 19 февраля 1928 г. критик нью-йоркского книжного обозрения писал: «Пророк Иеремия плакал об одном городе, Иван Шмелев в “Солнце мертвых” вознес свой плач о городах, об областях, о целом народе... Это с большей выразительностью передает весь ужас и всю боль, чем все красноречие и пиротехника Карлейля в его “Французской революции”»[9].

Книга стала откровением для всего цивилизованного мира. Чешский переводчик В. Червинка сообщил. что в Нью-Йорке она вызвала «новую волну противоборства в отношении к коммунистическому режиму в России»[10]. Можно сказать, что произведение Шмелева воспринималось прежде всего как документальное свидетельство о красном терроре в Крыму и предостережение Европе. Обращаясь к «старой Англии», «роскошной Франции» и другим европейским странам, Шмелев призывал их прикрыться «крепким щитом» от большевистской заразы.

Однако «Солнце мертвых» не было лишь правдивым изложением событий гражданской войны и уж, конечно, не антисоветской агиткой, как назвали его в СССР. Лишь наиболее чуткие из европейских писателей почувствовали библейскую глубину и философский подтекст эпопеи. 27 января 1926 г. Герхард Гауптман писал Шмелеву: «Исполненное жуткой невыразимой боли содержание Вашей книги позволяет проникнуть в суть зыбкого социального строения и человеческой натуры вообще»[11].

Р. Роллан проницательно заметил, что «Солнце мертвых» — не летопись гражданской войны в Крыму, а откровение о жизни и смерти, в котором страдания отдельной личности рассматриваются на фоне гибели России и шире — на фоне всемирной трагедии истории. Образ автора в эпопее возвышается до символа Христа, принимающего на себя непосильный груз собственной и чужой боли. Он писал Шмелеву: «Я чувствую Ваше страдание. Вы — распятый! Я тоже был бы им, если бы мне пришлось увидеть то, что видели Вы»[12].

Действительно, человек в «Солнце мертвых» соотносится не столько с действительностью, сколько с высшими силами бытия. Личная трагедия автора (расстрел большевиками единственного сына) остается в подтексте эпопеи, о ней даже не упоминается. Однако, сложность и многоплановость произведения Шмелева не была оценена критиками, на первый план вышла тема большевистского террора, преступности тех, «что убивать ходят». Тем не менее, большинство критиков восхищались экспрессивностью и необычайной художественной убедительностью шмелевского повествования.

Талант Шмелева отмечали многие, говоря и о других произведениях писателя. Прочитав за одну ночь «Человека из ресторана» в шведском переводе 1926 г., Кнут Гамсун назвал его гениальным произведением, отметив «прекрасное, глубокое и великолепное по живости рассказа» повествование[13]. Герхард

Гауптман, познакомившись с немецким изданием повести 1927 г., оценил психологическую глубину и тонкий юмор произведения и назвал Шмелева самым значительным русским писателем. В английском журнале «London Observer» его тоже причислили к наиболее талантливым из современных писателей[14]. Но никто из критиков не отметил, что название произведения — «Гарсон» — не соответствует шмелевскому и не отражает главной мысли автора.

То же самое можно сказать о «Неупиваемой чаше», которая была переведена на английский, немецкий, французский, испанский, итальянский, голландский и другие языки[15]. Прочитав произведение, Герман Гессе назвал Шмелева «художником первого ряда». Он писал в рецензии, опубликованной в «Швейцарском книжном курьере»: «Это современная русская поэма, поэтическое творчество наших дней, которое хранит все лучшие традиции великих русских прозаиков — от Пушкина до Тургенева, — это, конечно, в высшей степени редкость»[16]. Столь же восторженно он отозвался о романе «История любовная», переведенном на немецкий язык в 1932 г.

Писатель Эрнст Вихерт в журнале «Литератур» (1931/1932, № 34) рекомендовал немецким издательствам выпустить собрание сочинений Шмелева. В 1932 г. в том же журнале (№ 5) он опубликовал хвалебную рецензию на роман «История любовная», отметив, что «это искусство, вмещающее трагическое в идиллию, святое в человеческое, пафос в простое, смирение в страсть»[17]. Прочитав рассказ «На пеньках», в котором была выражена идея неумирающего духа, Т. Манн был потрясен страданиями русского человека, его «тоской об ушедшем мире» и особо отметил описание византийского тысячелетнего триптиха Веры, Рождества и Воскресения[18].

Неоднократно переводились повести «Лик скрытый» и «Росстани», романы «Лето Господне» и «Няня из Москвы». Но достаточно просмотреть публикуемый О. Сорокиной в «Московиане» обширный список переводов на английский, немецкий, французский, шведский, итальянский, испанский, голландский, чешский, польский и другие языки, чтобы понять, как вольно обращались переводчики с произведениями Шмелева. Писатель не раз возмущался этим. 6 июля 1932 г. он писал И. Ильину, что издатель Е. Ренч в Цюрихе отказался взять «Росстани», которые назвал «идиллией»: «А я думал — он-то поймет, что это, ох как далеко... от "идиллии"-то. Да какая же идиллия, когда *о сути*

речь, о жизни и смерти, об *отходе.* Светлая панихида, что угодно, но только не... идиллия! И я не теряю надежду, что именно немцы-то и поймут, что "Росстани" — не идиллия, а "гроб, обставленный цветами", правда, невидимый и даже нечуемый, ибо... так надо, и птички поют. О, как это непохоже на нашу жизнь, на — ныне! Буколика смерти...»[19]

«История любовная», которая в 1931 г. вышла в переводах на английский и немецкий языки в Англии, США и Германии, называлась «Роман моих друзей», «Няня из Москвы» — «Детская фрау», а глава из «Лета Господня» — «Ваня в Москве». Не удивительно, что Шмелев долго колебался, прежде чем выдвинуть свою кандидатуру на Нобелевскую премию. Он писал И. Ильину: «Нобель оставил капитал для поощрения писателей, творчество которых проникнуто человеческим идеалом. Я, думаю, что-то человеческое приношу к читателям, иначе бы не мог, по совести, называть, считать себя русским писателем, слишком *нас* обязывает наша высокая литература»[20]. Уговаривая Шмелева решиться, переводчица «Истории любовной» Руфь Кандрейя писала, что повесть пользуется успехом в Америке Англии и особенно в Швейцарии[21].

Отзывы известных европейских писателей и иностранных славистов о творчестве Шмелева, появившиеся в 1930-х гг., связаны, главным образом, с его выдвижением на Нобелевскую премию, которую он в 1932 г. так и не получил. Нобелевский комитет предпочел ему И. Бунина. Кандидатуру Шмелева поддерживал Томас Манн. Побывав в скромной парижской квартире Ю. А. Кутыриной, он был потрясен не только «дышащим убожеством» обстановки, но и печатью высокой духовности и страдальчества, запечатленной на лице писателя. В своем обращении в Нобелевский комитет Т. Манн назвал имена двух номинантов, заслуживающих присуждения премии и полностью соответствующих ее смыслу: Г. Гессе и И. Шмелев.

Характеризуя последнего, он писал: «То политическое обстоятельство, что он как убежденный противник большевиков принадлежит к числу эмигрантов, живущих в Париже, можно оставить в стороне или упомянуть о нем лишь в том смысле, что он живет в столице Франции в большой нужде. Его литературные заслуги, по моему убеждению, столь значительны, что он представляется достойным кандидатом на получение премии. Из сочинений, которые произвели на меня, и, позволительно будет сказать, на мировую публику наибольшее впечатление, назову

повесть “Человек из ресторана” и “Солнце мертвых”, творение, потрясающее до глубины души, в котором Шмелев свидетельствует о своем страшном опыте пережитой им революции. Но его более ранние новеллы, созданные еще до катастрофы, как например, “Неупиваемая чаша” и “Под горами”, — работы, достойные пера Тургенева, самым очевидным образом говорят в его пользу»[22].

История выдвижения Шмелева и борьбы за Нобелевскую премию в 1931–33 годах подробно раскрыта в работе Т. Марченко «Неистовый страстотерпец: Иван Шмелев»[23]. Приведем лишь несколько наиболее характерных отзывов. Обращая внимание Нобелевского комитета на повесть «Солнце мертвых», Томас Манн характеризовал ее как потрясающий человеческий документ. За Шмелева хлопотал не только Томас Манн, но и известный голландский славист, ректор Лейденского университета Николас Ван-Вейк. Он перевел книгу рассказов Шмелева и считал его «достойным представителем священных традиций русской классики»[24].В его обращении в Нобелевский комитет говорится: «Классическая русская литература XIX века пользуется мировой славой главным образом потому, что она, как никакая другая, проникнута духом человеколюбия<...> и потому, что великие русские писатели, благодаря своему таланту, смогли передать этот дух читателям всех национальностей и внушить им сопереживание собственному гуманному чувству. Этот дух и сейчас еще жив в современной русской литературе и, по моему мнению, Иван Шмелев является истинным и одареннейшим продолжателем русских традиций XIX в.»[25].

Детально проанализировав крупные произведения Шмелева, Н. Ван-Вейк отметил, что «благодаря, главным образом, их психологизму их можно поставить рядом с классическими романами, например, И. Тургенева»[26]. Однако для положительного решения вопроса этого отзыва оказалось мало. Роковую роль сыграл тот факт, что к моменту рассмотрения вопроса в Нобелевском комитете на шведском языке вышла лишь одна книга Шмелева — «Человек из ресторана». И хотя лауреат Нобелевской премии Сельма Лагерлеф ранее положительно отзывалась о «Солнце мертвых», в 1932 г. она не поддержала Шмелева. Не в пользу писателя оказались и отзывы экспертов Нобелевского комитета. Наиболее пространный был написан шведским славистом Антоном Карлгреном.

Отметив, что «Иван Шмелев — весьма трагическое явление в современной русской литературе», он посетовал, что «его труды не дошли до зарубежных библиотек», а «огромный художественный талант» писатель «бедственным образом поставил на службу политики». Анализируя единственное издание писателя на шведском языке — повесть «Человек из ресторана» — Карлгрен усмотрел в нем лишь «опозоривание» «одной категории высших классов за другой» и целенаправленную революционную пропаганду. Он писал, что писатель не только осуждал «прогнившее и растленное русское общество» но и дал его «безответственное и злонамеренное» искажение, то «чему революционные элементы в России аплодируют до сегодняшнего дня».

«Солнце мертвых» Карлгрен оценил так: «Большая мозаика наблюдений, бесед и размышлений, панорама человеческих типов и человеческих судеб — все это вместе должно представить общую картину того, какой была жизнь сразу после окончательного захвата власти красными». И хотя он признал художественную пронзительность «тысячи конкретных деталей», критик увидел в эпопее Шмелева лишь «безжалостный натурализм» в описании человеческих страданий. В своем отзыве Карлгрен не раз повторял, что писатель слишком увлекается политикой и оценивает все явления с субъективной точки зрения. Он даже сетовал, что «человек со столь бесспорным художественным талантом, столь острой наблюдательностью и блестящим изобразительным даром так односторонне интересуется одной сферой, политикой, в вопросах которой он, по-видимому, весьма слабо разбирается и в которой он выступил весьма жалкой фигурой»[27].

Не удивительно, что вывод эксперта был не в пользу кандидатуры Шмелева: «Нет сомнения, как было несколько раз указано выше, что в Шмелеве есть задатки, действительно, большого писателя. Но нет ни малейшего сомнения также и в том, что он при той односторонней направленности, которую он с самого начала дал своему литературному творчеству, все же не стал таковым»[28].

Итак, Нобелевский комитет присудил премию не Ивану Шмелеву, а Ивану Бунину. Думается, что политические аргументы в данном случае не имели такого решающего значения, как в случае с Горьким. Антисоветская направленность шмелевского творчества была гораздо сильнее бунинского. Личная трагедия — расстрел сына — не только перевернула судьбу писателя, но и определила непримиримо отрицательное отношение к

большевизму до конца его дней. Да и художественное мастерство автора «Солнца мертвых» и рассказов о Крыме несравнимо с «Окаянными днями» Бунина. Не случайно вопрос о возвращении Бунина на родину возникал не раз, а о Шмелеве даже не мог ставиться. Оба писателя достойно представляли литературу русской эмиграции, поэтому их шансы были равными. Оба они имели достаточно известных и уважаемых в Европе авторов номинаций, направленных в Нобелевский комитет.

Дело в том, что творчество Бунина было гораздо понятнее европейцам, чем произведения «самого распрерусского» (определение А. Куприна) писателя Шмелева. Глубокий психологический подтекст и философская глубина его произведений, как правило, терялись при переводах, а если и сохранялись, то были непонятны нобелевским экспертам. Так, единственная книга, вышедшая на шведском языке к моменту избрания лауреатов — повесть «Человек из ресторана» — была переведена как «Гарсон». Анализируя ее, Антон Карлгрен заметил в своей рецензии, что ему кажется более удачным название «лакей» или даже «подавальщик».

Между тем шмелевский герой — не просто официант, не лакей и не услужающий господам в ресторане. Он прежде всего — *человек* с благородной страдающей душой, которой нет у кутящих за столами богачей. Ощутимое влияние идей Л. Толстого, Ф. Достоевского и М. Горького определило высокую, одухотворенную человечность повести. Не потому ли русское название произведения показалось шведскому критику непереводимым! Да и мог ли шведский рецензент понять жизнь и психологию простого русского человека, наблюдающего из-за кулис роскошного ресторана за фальшивым блеском господской жизни. Возможно, он сам подзывал официанта пальцем, не задумываясь о его чувствах и переживаниях.

Глубоко мотивированная трагедия маленького человека, традиционная для русской классической литературы («Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского), не могла быть раскрыта в книге под названием «Подавальщик». При этом терялся основной смысл повести, в которой единственным Человеком в ресторане оказывался слуга. Шмелев лаконично определил замысел произведения в трудно переводимых словах Якова Скороходова: «И вся-то моя жизнь — как услужение на чужом пиру».

В соответствии со вкусами и уровнем понимания европейского читателя переводились и другие произведения Шмелева. Об-

ратимся хотя бы к рассказу «Под горами», названному на всех языках «Любовь в Крыму». Анализируя его, А. Карлгрен усмотрел в лирическом шедевре «удар в сторону испорченного высшего общества» и опять упрекнул автора в пропаганде революционных взглядов. На самом деле в рассказе Шмелева доминирует не противопоставление примитивного мира крымских татар пошлой жизни цивилизованного мира в образе «рафинированной дамы из высшего света» и русских курортников, а мысль о нравственном несовершенстве людей, способных надругаться над другим человеком. Трагедия маленькой Нургет, совершающаяся на фоне сверкающей всеми красками крымской природы, «под горами», — не просто любовь в Крыму. Это свидетельство того, что деформирующая человека власть денег и духовный разврат проникают в самые глухие уголки нетронутого цивилизацией мира.

Известно, что знаменитая писательница Сельма Лагерлеф не только не оценила повести Шмелева «Неупиваемая чаша», но даже назвала ее чуждой и непонятной шведскому читателю. Отвечая на вопрос автора, почему она считает, что эта книга «о чистых душой и для чистых написанная» может быть «чужда шведскому духу», она холодно и лаконично сообщила писателю: «Терпеливая покорность героя нам слишком чужда»[29]. Эксперт Нобелевского комитета А. Карлгрен тоже не мог понять, почему герой «Неупиваемой чаши» вернулся из благословенной Италии в гибельную для него Россию. Между тем талантливый крепостной художник Илья, истинно религиозный, православный человек, переносит все испытания и возвышается над личным, как библейский Иов. Получив в вещем сне «вразумление», он возвращается на родину, сознательно отказавшись от возможности стать богатым и свободным. Желание служить своему народу оказывается выше материальной выгоды. Илья расписывает местную церковь Ильи Пророка, создает чудодейственную икону Пречистой Девы и умирает смертью праведника.

Романтический мир Шмелева, его неутолимая жажда духовной и нравственной чистоты были непонятны рациональным европейским читателям. Характерно, что разочарование в европейской жизни было присуще не только Шмелеву, который не раз жаловался в письмах: «Сидишь, будто на шумном чужом вокзале, без билета. Багаж украли, и спросить некого, и не знаешь, куда идти. За вокзалом — огни и ночь, много огней и путаная от них ночь, и неуютно, бродяжный ветер… а люди и шмыжут, и шмыжут, валят и бегут толпами, проскакивают в дверки, едут в

свое, к своим, и никто не замечает тебя, и ты растерян<...> И откуда этот отврат от "культуры", почему она — вся — чужая?!»[30]

О том же писал К. Бальмонт, пожив в эмиграции несколько лет: «Я узнал там, что Европа наших дней — не та свободная благочестивая Европа, которую я знал целую, достаточно долгую жизнь, а исполненная духа вражды, подозрений, перегородок, преград, равнодушная бездушная пустыня, без духовной жизни, без вольного гения...»[31] Не удивительно, что бездушная европейская публика и даже нобелевские эксперты не поняли истинного значения творчества Шмелева и даже почувствовали его чуждость собственному мировосприятию. Без сомнения, им был непонятен глубинный подтекст произведений писателя, наполненных реалиями старого русского быта и, что самое главное, символами христианского православия.

Его главный идеал — «жизнь во Свете» — подразумевал чистоту помыслов и деяний, верность христианским заповедям, любовь к России и ее народу. Он свято верил в Промысл, утверждая, что все в природе и человеческой жизни совершается по воле Всевышнего. Понятие «свет», многоплановое и многозначное, было не просто образом, а концептом духовной сущности россиянина, ибо уравнивалось в творчестве Шмелева с понятием жизнь. Поэтому повесть «Росстани», которая переводилась по-немецки как «Конец Данилы Степановича», тоже не могла на чужом языке передать всей философской глубины произведения. Росстани — не расставание с жизнью, и не просто смерть одного человека, а утверждение вечной жизни, гимн никогда не умирающей, постоянно обновляющейся природе.

Ни сборник «Свет разума», ни другие произведения о России, где утверждалась идея бессмертия русской души и давалось определение «великой основы» страны («Святой Руси») не трогали сердца зарубежных критиков. Изображаемое Шмелевым «светлое царство русское» и мечты об идеальной грядущей России никак не вписывались в систему европейских ценностей. Вдобавок писатель полностью разделял убеждения историка и философа Н. Данилевского, который в книге «Россия и Европа» доказывал, что «Европа не только нечто нам чуждое, но даже враждебное, что ее интересы не только не могут быть нашими интересами, но в большинстве случаев прямо им противоположны»[32].

Европейцам оказался совершенно чужд и непонятен круг «Лета Господня», который они воспринимали лишь как роман о детстве и юности Шмелева. Сетуя, что «Лето Господне» вряд ли

удастся перевести на иностранные языки, Шмелев писал И. Ильину 12 февраля 1933 г. : «Там каждое слово — из души<...> Но для познания — *нашего*, для *европейцев* — замазанного кровью-грязью — зверствами, кнутьями, жандармами, каторгой, виселицами, всем гнусным сгущением зла и ненависти — ох, не мешало бы европейцам показать — вдунуть в них — благостное дыхание того “сердечка”, без которого не было бы великого народа. Эту Россию — мало кто ведает. Россию — грубую, да, простецкую — да, наивную, да, прожорливую — да, пышную — да, благую — да, тянущуюся, слепо часто к Свету Христову, взыскующую Света — мало кто ведает»[33].

Мало кто понимал в Европе не только национальное своеобразие православной души, но и распространенные в литературе Серебряного века ключевые понятия, одним из которых была проблема «нового человека», обладающего революционным, бунтарским типом сознания. Тема Человека с большой буквы — явление чисто русское и тоже непонятное европейцам. Несмотря на популярность теорий Ницше в Европе, там не было такого социального явления, как босячество, которое воспел Горький. Герои его ранних произведений — сильные смелые люди, презирающие буржуазный образ жизни и торгашескую мораль, дороже всего ценящие свободу. В русском варианте ницшеанства сверхчеловек — не тот, кто исповедует принцип «все дозволено» и презирает мораль, а тот, кто стремится перестроить жизнь по законам свободы и справедливости, утверждая свою собственную правду.

Горький и Шмелев по-разному понимали эту «правду». Н. М. Солнцева справедливо заметила, что Шмелев воспринимал героев Горького как воплощение русской ментальности, но вместе с тем шел своим путем. Сравнивая героев «Матери» и «Человека из ресторана», она пишет: «Якову Софронычу любовь к сыну открывает высшие смыслы жизни. Но путь Ниловны не для Скороходова, эта любовь не приводит его в революцию, он не видит сродства социалистических и христианских идей»[34]. Шмелев был ближе к Л. Толстому и Ф. Достоевскому, особенно в мастерстве изображения внутренней жизни человека и виртуозности психологического анализа. Маленький человек, которого воспевал Шмелев, велик своей духовной чистотой и праведной жизнью. Не удивительно, что повести «Человек из ресторана» и «Неупиваемая чаша» оказались трудно переводимыми на другие языки.

Ни английское «cup», ни немецкое «kelch», ни французское «coupe» не передают смысл, который вложен в слово «чаша».

Как известно, герой повести «Неупиваемая чаша», крепостной художник Илья написал неканонический образ Богородицы, которая была изображена с золотой чашей, но без младенца. Католическая Мадонна не могла сравниться с этим неуставным образом, которому писатель пытался придать «выражение великого Смысла». И хотя Т. Манн восторженно отозвался об этом произведении, считая его достойным пера Тургенева, он заметил, что повесть «находится на высоте русского эпоса, оставаясь в то же время глубоко личным произведением»[35]. Французская переводчица произведения не смогла понять даже слова «неупиваемая», заменив его словосочетанием «никогда не опоражниваемая».

Более чутким оказался хорватский поэт Б. Ловрич, который почувствовал в повести Шмелева родственную душу и понятную ему молитву. Он писал 27 марта 1928 г.: «Слова Ваши — тихие, набожные и полные какой-то неодолимой тоски томления. Так может писать лишь человек, который много мучился и, наконец, во избавление от отчаяния нашел утеху в боли.<...> Ваше слово — сказ. Вам не нужно труб и барабанов. Вы не хотите резких эффектов, и в том Ваше величие. Как мы схожи один с другим!»[36] Сказ Шмелева создавал полное впечатление подлинности повествования именно потому, что был основан на виртуозном воспроизведении простонародного говора и колоритного слова, иногда диалектного. Поэтому его сказ так трудно было переводить на чужой язык.

Что уж говорить о таких часто встречающихся у Шмелева терминах, как розговины, блаженные, ефимоны, наметка, семитка, названиях православных праздников, предметов церковного обихода и даже блюд и напитков (мурцовка, тюря, сбитень). Достаточно сказать, что его рассказ «Чёртов балаган» на немецком языке звучал как «Шабаш дьявола» и тоже не раскрывал полностью авторского замысла. Это прекрасно сознавал сам Шмелев, когда писал О. Бредиус-Субботиной: «Конечно, европейцы *всего* не могут понять. Для сего надо быть не только с Богом в сердце, но (если Бога нет в душе) большим художником-критиком. Ведь европейцы в большинстве *очень мелки,* маленькие они (хотя и были художниками). Подлинный писатель — поймет, ибо *подлинный-то* всегда религиозен (пусть не церковно)»[37].

Горячая вера в возрождение России, мысль о том, что она вступает в новую историческую фазу развития, всегда питала творчество Шмелева. Вряд ли эта идея, выражаемая страстно и пафосно, могла привлечь внимание иностранного читателя.

Итак, несмотря на хвалебный, во многих случаях, тон в критических отзывах о произведениях писателя, попытки оценить истинную значимость его творчества в Европе не увенчались успехом. Можно объяснить этот факт несколькими причинами, первой из которых было несовершенство переводов. Глубокая, психологически мотивированная трагедия героев Шмелева не была раскрыта в переводах под неадекватными названиями.

Другой причиной было безразличие зарубежных читателей к сугубо русской духовности шмелевских произведений, непонимание их глубинного подтекста, реалий старого русского быта и христианского православия. «Мое, *родное,* во мне, им неведомо, конечно», — сетовал Шмелев в католической и протестантской Европе. Писатель чисто русский, он был чужд не только по вере, но и по духу европейцам, о которых писал: «Слишком они вещевики, ползунки»[38]. Изображаемый им миф о «светлом царстве русском» и мечты об идеальной грядущей России, выраженные в эмигрантском творчестве писателя, не вписывались в систему европейских ценностей.

Определяя их сущность, К. Леонтьев писал: «Вместо христианских загробных верований и аскетизма явился земной гуманный утилитаризм, вместо мысли о любви к Благу, о спасении души, о соединении с Христом — заботы о всеобщем практическом благе. Христианство же настоящее представляется уже не божественным, в одно и то же время отрадным и странным учением, а детским лепетом, аллегорией, моральной басней, дельное истолкование которой есть экономический и моральный утилитаризм»[39]. Верность идеям позднего славянофильства, которую «неославянофил» Шмелев проявлял всю жизнь, была непреодолимой преградой между ним и зарубежным читателем.

[1] Мосты , 1958, №1, С. 407. Правильная фамилия шведского академика — Эстерлинг.

[2] Возрождение, 1926, 11 февраля.

[3] Письмо К. Гамсуна Шмелеву от 11 янв. 1927 // Архив И. С. Шмелева в РФК (ф.1035000).

[4] Цит. по кн.: Кутырина Ю.А. Иван Сергеевич Шмелев. Париж, 1960. С. 42.

[5] С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом. С. 78.

[6] Амфитеатров А. Свирепые больные // Возрождение. 1927, 6 апреля.

[7] Переписка двух Иванов. Т. 1. С. 541.

[8] Юнггрен М. Иван Шмелев и Сельма Лагерлеф // Всемирное слово. 2002. № 15. С. 15.

[9] New York Book Revew. 1928, 19 febr. P. 5.

[10] С двух берегов. С. 78.

[11] Письмо Г. Гауптмана Шмелеву от 27 января 1926 г. // Архив И. С. Шмелева в РФК.

[12] Письмо Р. Роллана Шмелеву от 22 мая 1926 г. // Там же.

[13] Письмо К. Гамсуна Шмелеву от 11 января 1927 г. // Там же.

[14] На русском языке заметка была перепечатана в газ. «Возрождение» 2 мая 1927 г.

[15] См.: Кульман Н.К. Шмелев в переводах на иностранные языки // Россия и славянство. 1931, 7 марта.

[16] Переписка двух Иванов. Т.1. С. 278.

[17] Цит. по кн. Солнцевой Н.М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество. С. 138.

[18] Мосты. 1962. № 9. С. 333.

[19] Переписка двух Иванов. Т. 1. С. 284–285.

[20] Там же. С. 191.

[21] Bucherwurm, Heft. 1, dez.1931-jan. 1932. P. 6.

[22] С двух берегов. С. 384–385.

[23] Марченко Татьяна. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Веймар; Вена, 2007. С. 264.

[24] Там же. С. 252–289.

[25] Там же. С. 265.

[26] Там же. С. 283.

[27] Там же. С. 276–277.

[28] Там же.

[29] Юнггрен М. Иван Шмелев и Сельма Лагерлеф. С. 16.

[30] Наше наследие. 2001. С. 60.

[31] Бальмонт К. Автобиографическая проза. М., 2001. С. 325.

[32] Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. СПб., 1871. Глава 2. «Почему Европа враждебна России?»

[33] Переписка двух Иванов. С. 361.

[34] Солнцева Н.М. Иван Шмелев. С. 50.

[35] Мосты. 1962. № 9. С. 318.

[36] Наше наследие. 2002. № 61.С. 110.

[37] Роман в письмах. Т. 2. С. 140.

[38] Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М., 1994. С. 350.

[39] Русские философы. Антология. С. 350.

ГЛАВА XII

ШМЕЛЕВ — ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

(Проблемы текстологии)

16 декабря 1946 года И. Ильин писал И Шмелеву: «Вы уже вошли в историю России и русской литературы; Ваши труды уже строят будущее»[1]. Эти слова оказались пророческими, что особенно наглядно проявилось за годы, прошедшие со времени перенесения праха писателя на родину. Произведения Шмелева ежегодно издаются в России, привлекая к себе внимание восторженных почитателей, о нем пишут кандидатские и докторские диссертации, его изучают в средней и высшей школе. В 2008 г. в издательстве «Сибирская Благозвонница» вышло 12-томное собрание сочинений писателя, дополненное новыми рассказами, очерками, воспоминаниями, публицистикой. Расположенный в хронологической последовательности материал томов охватывает период с 1895 г. до смерти писателя, от повести «В новую жизнь» до неоконченных романов «Иностранец» и «Пути небесные».

Сочинения Шмелева активно переиздаются российскими издательствами «Русская книга», «Известия» (серия «Библиотека Известий»), «Эксмо», «Бдение», «Сретенский ставропигиальный монастырь», «Звонница» и многими другими. В 2007 г. в Петрозаводске вышло электронное издание собрания сочинений писателя под редакцией Н. И. Соболева. В фонде радио «Град Петров» в первые годы XXI века появились аудиокниги Шмелева «Человек из ресторана», «Лето Господне», «Записки не писателя», «Куликово поле», «Солнце мертвых», в 2010 — «Старый Валаам». Рекламируя свои книги, издатели не скупятся на похвалы в адрес Шмелева, называя автора величайшим русским писателем.

О небывалой популярности его творчества свидетельствует хотя бы тот факт, что за последние годы произведения Шмелева вошли в церковный обиход и в золотой фонд литературы для де-

тей. Сошлемся на некоторые книги, изданные в 2011–2013 гг.: «Богомолье. Лето Господне» (изд. «Дар», 2011), «Человек из ресторана» (изд. «Дрофа», 2012), «Человек из ресторана» (изд. «Азбука», 2012), «Детям» («Детская литература», серия «Школьная библиотека»), «Лето Господне» (изд. «Детская литература», серия «Школьная библиотека», 2013). Многие сочинения Шмелева стали столь же популярны, как произведения русских классиков XIX века. Но можем ли мы сегодня сказать, что знаем *подлинного* Шмелева? Чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим, как издается его творческое наследие.

При жизни Шмелев подготовил лишь одно восьмитомное собрание сочинений, которое выходило с 1912 по 1919 гг. под названием «Рассказы»: том 1 — в горьковском издательстве «Знание», том 2 — в петербургском «Издательском товариществе писателей», остальные — в «Книгоиздательстве писателей в Москве». В нем более или менее полно была представлена дореволюционная проза писателя, далеко не вся. 25 апреля 1925 г. Шмелев посетовал в письме переводчику А. С. Элиасбергу: «Война и революция многое спутали, например, усекли издание моих книг, уже было договоренных “Нивой” в приложении к изданию»[2]. Предполагавшееся издание сочинений писателя в приложении к журналу «Нива» не осуществилось.

Произведения, написанные Шмелевым в эмиграции, в несколько раз превосходят дореволюционные не только по уровню художественного мастерства, но и по объему. Они печатались, как правило, в эмигрантской периодической печати, затем, существенно переработанные, включались в состав сборников или отдельных книг, выпускаемых издательствами «Возрождение» и «Русская земля» в Париже, «Русская библиотека» в Белграде, «Пути жизни» в Нью-Йорке, «Пламя» в Праге, YMKA-Press и др. И хотя они могли бы составить более десяти томов собрания сочинений Шмелева, за рубежом этот вопрос не ставился. Не ставился он и в СССР до конца 1990-х гг. Первой попыткой представить на родине творчество Шмелева в целом, как дореволюционное, так и эмигрантское, стала книга избранных произведений «Светлая страница» (составление, вступительная статья и комментарий А. П. Черникова. Калуга, 1995). Составитель не только познакомил широкого читателя с романом Шмелева «Няня из Москвы» и малоизвестными ранними произведениями, но и дал анализ всего творческого пути писателя и научный комментарий к текстам.

Изданное «Русской книгой» в 1998–2000 гг. собрание сочинений Шмелева (составление и вступительные статьи Е. Осьмининой) было задумано в пяти томах, к которым впоследствии добавились еще три дополнительных тома. В нем представлены художественные произведения и публицистика разных лет, собранные произвольно, без всяких текстологических правил. В одном и том же томе печатаются тексты разных лет и разных жанров, разные редакции одного и того же произведения (например, рассказы «Миша» и «Кошкин дом», «Убийство» и «Кровавый грех»). Ни один из томов не снабжен комментариями, ни реальными, ни текстологическими. Это собрание сочинений не преследовало цель дать научно выверенный и тщательно подготовленный текст Шмелева. Более важной оказалась задача как можно быстрее познакомить читателя с зарубежным творчеством писателя.

Перепечатывая тексты из эмигрантских изданий, составительница не только не занималась критикой текста, но и добавила к многочисленным механическим дефектам собственные опечатки и искажения. Приведем лишь один пример. Финал получившего мировую известность «Солнца мертвых» звучит в первом томе этого собрания сочинений так: «Солнце за Бабуган зашло. Синеют горы. Звезды забелели. Дрозда уже не видно, но он поет. И там, где прорубили миндали, другой... Встречают свою весну. Но отчего так грустно? Я слушаю до темной ночи» (1, 636).

В издании «Солнца мертвых» 1924 года (Париж, «Возрождение») после этих слов есть еще четыре фразы: «Вот уже и ночь. Дрозд замолчал. Зарей опять начнет... Мы его будем слушать — в последний раз». Не нужно доказывать, какую огромную смысловую нагрузку несут последние слова: в них намек на близкую разлуку писателя с родиной, разлуку навсегда. Быть может, в более поздние годы, готовя второе издание «Солнца мертвых» (Париж, «Возрождение», 1949), Шмелев сам изменил финал? Но нет, и в последний период жизни он оставил его нетронутым. Об этом свидетельствует его письмо О. А. Бредиус-Субботиной от 3 сентября 1941 года, где цитируются эти строки и говорится: «Вот спою Вам последнюю страничку — “Солнца мертвых” — раскрылось вчера, повернуло ножом в сердце»[3].

Как же получилось, что пронзительные щемящие строки, столь важные для автора, исчезли из финала эпопеи? И почему вместо «порубили миндали» напечатано «прорубили миндали»?

(«порубили» на дрова — это понятно, «прорубили» — неясно). Ответить на эти вопросы невозможно, так как в первом томе собрания сочинений («Русская книга», 1998) не указано, по какому тексту печатается произведение.

В 1923–24 годах Шмелев публиковал «Солнце мертвых» по частям в журналах и газетах — «Окно», «Звено», «За свободу», «Руль» и др. Отдельное издание эпопеи, вышедшее в 1924 г., было переиздано в 1949 году, по-видимому, без участия автора, т.к. он был в это время тяжело болен. Сопоставив все эти источники, следовало выбрать из них основной, в котором максимально полно выражена авторская воля, а остальные использовать для исправления опечаток и технических дефектов, которыми изобилуют эмигрантские издания.

История текста «Солнца мертвых» характерна для большинства поздних произведений Шмелева: вначале они печатались в периодической печати по главам или полностью, затем писатель перерабатывал текст для отдельного издания и снова правил его при переизданиях, создавая порой много вариантов. Именно так шла работа над всеми романами Шмелева: «Лето Господне», «Богомолье», «Пути небесные» и др. 25 сентября (8 октября) 1945 года он писал О. А. Бредиус-Субботиной: «Если бы ты видела, как я бьюсь порой над страницей... — имею волю перемарывать до 20 раз, чтобы "поймать" синюю птицу»[4]. В их переписке сохранилось множество свидетельств тщательной работы писателя над текстом своих произведений в последние годы жизни. Приведем лишь некоторые.

10 марта 1944 г. Шмелев писал О. Бредиус-Субботиной: «...решил отдать в печать и "Почему так случилось", м. б. в субботу появится, в два приема, так как новая редакция этого рассказа аж в полтора раза расширена!»[5] Этот коротенький рассказ был опубликован в «Парижском вестнике» 15 и 22 апреля (№№ 95 и 96) 1942 г. и спустя два с половиной года подвергся не просто правке, а коренной переработке. За несколько дней Шмелев переделал его четыре раза, создав новую редакцию.

Рассказ написан в конце 1941 г. и фактически является завуалированным откликом писателя на начавшуюся войну СССР с Германией. Она вновь вызывала у него мысль о том, «почему так случилось», почему рухнула российская империя и кто виноват в случившемся. В это время он видел в немцах избавителей от большевистского ига, поэтому ночной разговор старого профессора с чёртом, выступающим как безжалостный судья либераль-

ной интеллигенции, — это раздумье о неминуемо грядущем наказании за гибель старой России, разрушенной революционным взрывом. Шмелев вспоминает мысли В. Розанова, Ф. Достоевского и Н. Трубецкого, цитирует Пушкина, Некрасова, Чернышевского, Достоевского, пытаясь угадать, как развернутся исторические события. Возмущаясь словами чёрта, критикующего либерализм и революционность российской интеллигенции, герой приходит к мысли, что ТАМ есть судия, который справедливо рассудит всех.

Переделывая рассказ в 1944 г., Шмелев существенно расширил текст и внес иные акценты в оценку событий русской истории. Сталинградская битва кардинально изменила расстановку сил в войне, показав всему миру силу и могущество Красной армии. Поэтому в сложном многоплановом течении мыслей героя, с которыми то соглашается, то полемизирует сам автор, появляется новая тема «ваньки»-Микиты, который воистину может изменить ход истории. Это он, простой русский мужик, оказался мудрее либеральной интеллигенции, расшатывавшей устои государства. Усилив критику «разрушителей», которые «подпарывали *ткань-то*, “устойцы”-то шатали» (3, 264–265), Шмелев одновременно придал Мефистофелю выразительные черты не только большевистского беса-искусителя, разрушавшего духовные устои русского народа, но и фашистского идеолога. Не от имени ли Гитлера признается чёрт: «Пробовал я того Микиту на зуб, так и этак… плюнул»? (3, 261).

Теперь в происходящих событиях Шмелев «слышит силу» России, а в музыке угадывает слова «…разумейте, языцы, и покоряйтеся», предчувствуя, что «ванька»-Микита не только победит, но и «вознесется он под самый кумпол, к Самому» (3, 263). Вернувшаяся к Шмелеву надежда на русский народ, способный вынести все и одолеть врага, изменила финал рассказа. Проснувшись утром, профессор уничтожает «главный труд своей жизни», написав «размашисто во всю страницу — ЛОЖЬ» (3, 268). Так была создана вторая редакция рассказа, которая существенно отличалась от текста, опубликованного в «Парижском вестнике».

Создание разных редакций одного и того же произведения — характерная черта творческой работы Шмелева. 5–6 августа 1946 г. он сообщил О. А. Бредиус-Субботиной: «“Куликово поле” подвергнется мною (незначительно, правда) чистке: главным образом, где следователь-рассказчик говорит о большевиках,

уроки музыки… Ну я пересмотрю, все прикину …Работы 1–2 дня. Я для тебя перепишу его, установлю точный, окончательный текст, ничего не добавляя, он должен сохранить вид, как к весне 39 г. Только кое-что выну, именно — чтобы не очень лез в глаза подлый прах большевизма, — мне претит дура-любовница комиссара, учившаяся музыкам! Но неземное… неприкосновенно»[6].

«Куликово поле» — одно из ключевых произведений Шмелева, над которым он работал в 1938 году (опубликовано в январе 1939). Подзаголовок «Рассказ следователя» свидетельствовал о документальной основе повествования: историю о встрече героев с преподобным Сергием Радонежским писателю рассказал знакомый. Чудотворная основа повести (явление Святого, знамения и тайна, окутывающая все действие) связана с идеей возрождения веры в русском народе и утолением страданий самого автора после смерти его жены. Старинный восьмиконечный крест, найденный на поле Куликовом, связывает воедино не только прошлое и будущее, напоминая об истории России. Переданный потомкам самим Сергием Радонежским, он соединяет земное и небесное, внушая веру в то, что растворятся закрытые большевиками ворота Троице-Сергиевой Лавры, снова затеплятся лампады и воссияет Свет. А главное, даже неверы поймут, что чудо есть: «…это необъяснимо в человеке, как недоступны сознанию величайшие миги жизни — рождение и смерть. Тут было — *возрождение*. Это — невидимая победа-тайна» (2, 163).

Шмелеву, как и его героине, открылось: «Всё — *живое*, всё — есть: “будто пропало время и не стало прошлого, а всё есть!”<…> всё, что она помнила из книг, из прошлого, далекого — "всё родное наше", — *есть*, и — с нею, и Куликово поле, откуда явился Крест, — *здесь*, и — в ней! Не отсвет его в истории, а самая его живая сущность, живая явь» (2, 157). «Куликово поле» можно назвать символом веры Шмелева. Он признался О. А. Бредиус-Субботиной 21 марта 1947 г., что попытался показать в этом произведении, «чем жив русский человек»: «… в “Куликовом поле” — о *самом* важном, о — *возрождении*, о возвращении блудных сыновей в отчий дом! Только потому и произошло чудо, что — его достойны»[7]. Учитывая особую значимость этого произведения для автора, особенно важно изучить историю его создания и последующей правки.

О. В. Лексина и Л. В. Хачатурян подробно рассказывают об этом, публикуя хранящуюся в РГАЛИ рукопись произведения:

«Первая редакция "Куликова поля" (тогда еще рассказа) была завершена автором в феврале 1939 г. и опубликована в газете "Возрождение". В январе-феврале 1942 г. по просьбе О. А. Бредиус-Субботиной, И. С. Шмелев переслал ей рассказ в пяти письмах. Перепечатывая текст, Шмелев создал не точную копию (для писателя его склада это было невозможно), а еще один вариант произведения.<...> Сам Шмелев неоднократно называл сделанную правку редакцией, хотя это и не совсем точно: "Это последняя редакция, самая окончательная, для тебя и печати", "Пусть эта последняя ред. «Куликова поля» (я опять местами правил и пополнял) будет истинной, помни!"»[8]

Однако и этот текст оказался не окончательным. В начале 1942 г. Шмелев вновь начал его править, задумав издать «Куликово Поле» отдельной книгой малого формата. Только 19 февраля 1947 г. он сообщил Бредиус-Субботиной о завершении работы: «Сегодня отправляю тебе "Куликово поле", в новом списке, очень развернутом, в 1½ раза. С неделю проработал. Это — окончательно, так и прими — *свое*»[9]. В письме И. А. Ильину он тоже признался, что увеличил произведение в полтора раза.

Анализируя последний текст, О. В. Лексина и Л. В. Хачатурян отмечают изменение образов героев, включение «второго плана» повествования, элементы «публицистики» в «сказовом» житийном ладе, введение новых диалогов. Особенно важным представляется им намек на совпадение двух дат в 1925 году: Родительской субботы и субботы 7 ноября, годовщины Октябрьских событий. Они пишут: «"Обновление креста" окончательно утверждает "Куликово Поле" как многоплановое произведение. В нем сочетаются детективная фабула, сказ о явлении святого, "документальное свидетельство" об обращении "невера". И на этом, тщательно подобранном автором фоне звучит новая и главная тема повести — евангельская тема Распятия и Воскресения России. То, что занимало мысли И. С. Шмелева во время Второй мировой войны, то, в чем он видел основное, "скрытое" движение истории»[10]. Так в результате серьезной концептуальной правки рассказ превратился в повесть, а ее содержание неизмеримо расширилось и углубилось.

Это касается и других этапных произведений Шмелева: повести «Неупиваемая Чаша», рукописный текст которой существенно отличается от печатных изданий. Авторская правка свидетельствует о том, что Шмелев постепенно превращал ее из социально-романного в церковно-житийное произведение. Еще сложнее

шла работа над романами «Лето Господне», «Богомолье» и «Пути небесные». 26 сентября 1946 г. он писал Бредиус-Субботиной: «Я за эти шесть дней переработал-переписал — *шесть* глав "Лета Господня" — кончил "Радуницей". Остается девять. Их хочу кончить в 12 дней, к Ангелу»[11]. А 27 декабря 1947 г. писал ей: «В рождественском номере — "Рождество в Москве" — вновь проработанное»[12].

Роман создавался более двадцати лет: с декабря 1927 г., когда был написан очерк «Наше Рождество. Русским детям» (опубликован в газете «Возрождение» 7 января 1928 г.) до февраля 1948 г., — публикации главы «Соборование» в парижском журнале «Русская мысль» (№ 44). При этом серия документальных очерков о детстве и юности самого Шмелева постепенно превращалась в повесть о сущности «русского благочестия», а потом в роман, состоящий из трех частей — «Праздники», «Радости», «Скорби»[13].

Работа прерывалась, т. к. параллельно Шмелев начал писать «Богомолье», и только в 1932 г. закончил первую часть романа «Лето Господне. Праздники» (вышло отдельным изданием в 1933 г. в Белграде). В 1934 г. началась работа над второй частью произведения, которая тоже прерывалась, т. к. был задуман новый роман «Пути небесные». Труднее всего далось Шмелеву окончание третьей части «Скорби», где говорится о болезни и смерти отца. Отдельное издание «Лета Господня» в трех частях (Праздники. Радости. Скорби) вышло лишь в 1948 году в Париже.

Опубликованный сотрудниками РГАЛИ ранний вариант очерка «Михайлов день» (первоначально «День ангела») позволяет сделать вывод о существенном изменении замысла произведения, т. е. о создании его разных *редакций*. Если в газетном варианте ощутима жанровая специфика очерка, то со временем повествование приобретает философско-лирический и моральный подтекст. Воспоминания самого автора о «спутниках детских лет» и милом дворе родного дома исчезают, заменяясь размышлениями о Господней воле и ангелах, которые хранят каждого человека от бед, о доброте, человечности и внимании к близким.

Особенно сложной была работа над последним незавершенным романом Шмелева «Пути небесные». Писатель много раз возвращался к одним и тем же главам, не только правя стиль, но и меняя концепцию, устраняя неточности. 12 июля 1944 г. он писал Бредиус-Субботиной: «Вчера усмотрел, какую же я оплош-

ность допустил в главе 9-ой “Аллилуиа”. В шестопсалмие включил ...50-й псалом! Снова все переработал, — и посылаю. Теперь все — уставно, и не укорят меня знатоки “обихода”! И получилось, кажется, лучше... я нашел новое и ввел — дивное место из Евангелия от Иоанна на праздник апостолов... 21 гл. ст. 15–25. Увидишь. Посылаю. Замени, — там все указано, откуда “новое” и — докуда. И все это (оплошность и ее досмотр!) было нужно: теперь куда полней. Особенно — от Иоанна! Я очень люблю это...»[14]

Зачастую Шмелев, безжалостно выкидывал целые эпизоды, которые казались ему лишними или неудачными. 21 марта 1947 г. он признался: «...я *все* примеряю очень внимательно и когда мне надо — не щажу, безжалостно вышвыриваю — вот, из “Путей” — больше 100 страниц выхерил»[15]. Работа над романом шла до последних дней жизни Шмелева. «Последняя глава меня истомила, — писал он, — чуть не 7–8 редакций-вариантов, а всего в ней пять страниц»[16].

Удивительная требовательность к себе и огромная трудоспособность поражали даже близких друзей писателя. И. Ильин писал ему 16 декабря 1946 г.: «Радостью исполнилось мое сердце, когда прочел, что Вы взялись за пересмотр второго тома “Путей”. Высшая свобода и мудрость художника — в том, чтобы не поклоняться своим созданиям, а судить их судом художественного Огня и Духа. Помоги Вам Господь!»[17]

Обратим внимание на высказанное Шмелевым желание установить «точный, окончательный текст», т. е. исполнить определенно выраженную «последнюю авторскую волю». Именно это текстологическое понятие должно определять выбор текста, по которому следует печатать то или иное произведение. Иногда автор сам помогает текстологу. Так, 16 марта 1944 г., отправив О. А. Бредиус-Субботиной вторую часть «Лета Господня», он сообщает: «На рукописи моей такие пометки, мои: «В книге посвящения некоторых глав должны быть устранены. Всё — I и II части — посвящается мною ... (на отдельном листе, за титульным, в траурной рамке должно быть напечатано): «Блаженной памяти моих Светлых» — на следующей строке — «Сергия и Ольги». Эпиграфом беру к обеим частям: «Два чувства дивно близки нам — В них обретает сердце пищу — Любовь к родному пепелищу, — Любовь к отеческим гробам. А. Пушкин». При издании в конце текста II ч. дата: Март 1934 — февраль 1944. Париж. В конце каждой главы остается ее дата и место написания»[18].

Столь же категорично выражена воля Шмелева в письме от 28 апреля 1944 года: «На “Куликовом поле” отметка у меня для издания: “по варианту у О. А. Бредиус-Субботиной. Отдельной книжкой, с *ее* обложкой. Посвящение — ей” Все»[19]. Однако в окончательном варианте рассказа, созданном в феврале-марте 1947 г. это посвящение отсутствует. Итак, чтобы правильно выбрать основной источник текста, нужно внимательно изучить творческую историю каждого произведения и определить «последнюю авторскую волю» Шмелева. Решить эту непростую задачу поможет архив писателя, большей частью состоящий из авторизованных машинописных копий с его правкой.

Второй текстологической проблемой, возникающей при подготовке сочинений Шмелева к печати, является критика текста, т. е. тщательная сверка с оригиналом — автографом или авторизованной машинописной копией, отражающей последний этап правки автора. Подобная работа была проведена сотрудниками Института мировой литературы РАН при подготовке двухтомника «Избранных произведений» И. Шмелева[20]. Выяснилось, что даже ранние произведения писателя, многократно издаваемые разными издательствами, изобилуют пропусками, опечатками и разного рода дефектами, искажающими их смысл. Приведем несколько примеров.

В рассказе «Мой Марс» говорится, как раздражал нескончаемый вой Марса публику на корабле. «Это ужасно! — жалуется барыня с лорнетом, — Послушайте, уймите хоть вашего-то! — обращается она ко мне». Правильный текст таков: «Боже мой! — жалуется барыня с лорнетом. — Послушайте, уймите хоть вашего-то! — обращается она к *немке*». Вместе с Марсом безудержно лаяли все собаки на пароходе, поэтому дама предлагает *немке* унять своего мопса.

В рассказ «Мэри» при более поздней правке текста были внесены новые штрихи для характеристики героев или немаловажные дополнения. Невысокая лошадка золотистой масти характеризуется как «почти жеребенок» с белыми, а не темными ушками и голубыми глазами. Вредина-воробей, напротив, стал более неприглядным: «перья из него вылезли, голова облысела». Выразительнее стал портрет жокея Кэта: «тощий, с красным лицом, стоя на стременах, не смотря на трибуны» — он боится, что на скачках выиграет Мэри. Иным стал конец рассказа: воробей окликает Мэри, которая уже умерла. «— Мэри! Это вы?

Тишина. Слышно, как скрипит за стеной старый вяз.

— Мэри! Мэри!»

Выразительная деталь — скрип старого вяза — подчеркивает трагедию, которую переживают все в доме.

В рассказе «Полочка» текст искажен опечаткой и пропуском. На стенке ящика, из которого сделали полочку, была *надпись* «Самые лучшие итальянские макароны». Вместо слова «надпись» печатается «подпись», которую вряд ли можно сделать «густой черной краской». Одно неверное слово обессмысливает весь рассказ. В его тексте пропала очень существенная для смысла рассказа часть фразы: «В тот памятный вечер в моем сердце затеплилась искра: *я почувствовал пока бессознательное уважение к книге*».

Опечатками и пропусками пестрят едва ли не все произведения Шмелева. В рассказе «Поденка» «огромная черная тень от бутылки» видна не на стене, а на столе. В рассказе «Волчий перекат» печатается бессмысленная фраза «Он пошел полевой загородкой, знакомой дорогой». Она станет понятнее, если изменить слово «загородка» на «загородинку». Рассказ «Светлая страница», как и многие другие произведения, печатается по неавторитетному тексту, не отражающему последнюю волю Шмелева. В нем нет фразы «Предо мной открылось впервые!» Искажена другая: Сидор говорит мальчикам: «Говори, как звать, чтобы помнить!» Вместо «помнить» нужно печатать «поминать». Тогда слова Сидора превращаются в поговорку, которыми богата его речь, и становится понятно, почему так пугаются солдата мальчики. Шмелев сделал и более существенную правку. Вместо дворника Гришки в рассказе появился дядя Егор, который поет Ване такую песенку:

Я, дядя Егор
С Воробьевых гор.
Торговал кирпичом
И остался не при чем.

Рассказ оканчивается другой фразой: после «Прошло!» — «Если бы вернуть!»

Немаловажно сохранять в изданиях своеобразие колоритной речи Шмелева, наполненной простонародными выражениями, местными речениями и собственным образным словом. Так во фразе «Мне едва перешло за семь лет» он заменил слово «перешло» на более выразительное «перевалило». Иными словами, при подготовке современных изданий произведений Шмелева нельзя механически перепечатывать газетные, журнальные, либо

другие неавторитетные тексты, наполняя их новыми ошибками. Составители обязаны выявить то издание, которое подвергалось последней авторской правке и провести работу, именуемую *критикой текста*, т. е. освободить его от цензурных изъятий, механических дефектов и опечаток, сличая с другими авторизованными источниками.

Текстология произведений Шмелева очень сложна, тем не менее и она поддается общим правилам. Если сохранилось несколько источников текста, за основу берется последний, прижизненный. Так, рассказ «Мэри» нужно печатать не по первопечатному журнальному варианту («Друг детства». 1907. №№ 11–12) и не по сборнику рассказов «Они и мы» (М., «Юная Россия». 1910. С. 3–77), а по книге, изданной парижским издательством «Возрождение» в 1928 г. (с. 5–82). Крымские сказки Шмелева — не по газетным текстам в изданиях «Власть народа» 1917 г., «Юг» и «Юг России» 1918–1919 гг. и не по книге «Степное чудо» (Берлин. «Мысль», 1921), а по сборнику «Степное чудо. Сказки» (Париж. «Возрождение», 1927). Только после того, как будет тщательно проработано каждое произведение Шмелева и выверен текст, можно приступать к изданию его собрания сочинений, ибо ни одно из существующих сегодня не является ни полным, ни научным.

Их дополняют публикации отдельных произведений, печатавшиеся в периодической прессе, изданиях юга России в 1919–1921 гг. и в эмигрантской литературе. Тем не менее далеко не все художественные произведения Шмелева, не говоря уже о его публицистике и эпистолярном наследии, выявлены исследователями. К примеру, в газете «Приазовский край» (Ростов-на-Дону) в 1919 г. опубликован его рассказ «Картины и мандарины», не вошедший ни в один из сборников. Остаются неопубликованными материалы архива Шмелева, переданного в 2000 году Ивом Жантийомом в Российский фонд культуры, и до сих пор недоступные исследователям. В настоящее время архив писателя разбросан по нескольким фондам, хранящимся в РГАЛИ, рукописном фонде РГБ, в зарубежных архивах и частных коллекциях.

Перед исследователями творчества Шмелева встает непростая задача: собрать неизвестную часть наследия писателя и начать подготовку к его научному изданию, что предполагает решение целого ряда текстологических проблем. До сих пор они не только не решались, но практически не ставились. Главной целью изданий последних 25 лет было как можно быстрее познакомить

читателей с произведениями, которые не издавались в советское время. Поэтому тексты едва ли не всех современных книг с большой натяжкой можно назвать шмелевскими. Исключением можно считать лишь тщательно подготовленное в РГАЛИ издание 4-х томов переписки И. С. Шмелева с О. А. Бредиус-Субботиной и неизвестных редакций произведений: «Роман в письмах» (том 1. 1939–1942. М., 2003. Том 2. 1949–1950. Том 3 (дополнительный). Ч. 1. М., 2005. Том 3 (дополнительный). Ч. 2. М., 2006).

Второй актуальной проблемой при подготовке издания сочинений Шмелева является комментирование. Тип его зависит от характера издания и его адресата. Массовому читателю не нужен текстологический комментарий. Его интересует сам текст, а не его история, поэтому в томах должны быть реалии, помогающие понять неясные места и вышедшие из обихода слова. Полное отсутствие такого комментария в восьмитомнике издательства «Русская книга» сильно обеднило издание. Произведения Шмелева создавались в конце XIX — первой половине XX века. Могут ли они без объяснений быть понятны читателям в XXI веке, особенно молодым? Не говорим уж о том, что Шмелев — языкотворец, признанный мастер колоритного необычного слова, знаток православных традиций и церковного обихода. Его «языкочуткость» выражалась в употреблении старославянских, диалектных, простонародных слов, церковных терминов и многих историко-литературных выражений, исчезнувших в век интернета и компьютерной техники.

Покажем на примере первых глав романа «Лето Господне», каким насыщенным и сложным должен быть комментарий к этому тексту. Книга начинается с описания Чистого понедельника, т. е. с приготовлений к Великому Посту, когда в соответствии с народными обычаями чистят все в доме, моются в бане и даже тщательно полощут зубы, чтобы между ними не осталось ничего «скоромного». Шмелев подробно описывает «обряд очищения», который происходил в их семье. Следом идет описание чина общего прощения, как называли вечерню Сыропустной недели. Вступая в Великий Пост, верующие молились перед иконами, испрашивая прощения своих грехов, посещали кладбища и храмы, тюрьмы и больницы, раздавали милостыню. В патриархальной Москве царь объезжал монастыри, расположенные в Кремле и Китай-городе, далекие монастырские подворья и всюду просил прощения и жаловал священнослужителям денежную помощь.

Роман насыщен описаниями церковных богослужений, цитатами из молитв и песнопений, названиями икон, которые тоже требуют комментария. «Душе моя, душе моя» — начальные стихи Великого Канона св. Андрея Критского, который прочитывается на первой неделе Великого Поста и содержит 250 тропарей. «Господи — Владыка живота моего» — начало молитвы св. Ефрема Сирина, которую произносит священник во время Великого Поста и повторяют прихожане. «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко» — церковное песнопение, употребляемое обычно на 3-й неделе Великого Поста, иначе Крестопоклонной. «Увы мне, окаянная я!» — искаженное начало одного из тропарей Песни I Великого Канона Андрея Критского, читаемого на вечернем богослужении в Чистый Понедельник.

Особого разговора требует описание икон, изображающих Страшный Суд или Сорок Мучеников, чудотворную Икону Иверской Божьей Матери или Успение Пресвятой Богородицы. Шмелев упоминает вскользь о Донской иконе Божьей Матери или о «красноватой иконе Распятия». Речь идет об известной иконе Дионисия (XV век), изображающей распятие Христа на Голгофе. На фоне иерусалимской стены изображены две группы, стоящие по обе стороны Креста, во главе с Богоматерью и Иоанном Крестителем. Одна из главок романа называется «Ефимоны», что тоже требует комментария. Правильное название — мефимоны, греческое название служб, совершаемых в Великий Пост. Слово в переводе означает «с нами», т.к. в этой службе часто повторяются стихи: «с нами Бог» и «Господи сил, с нами буди».

Другая главка — описание Постного рынка, который до 1914 г. располагался в Китай-городе на набережной от Москворецкого до Устьинского моста и работал в дни Великого Поста. На нем продавали постные продукты, разрешенные к употреблению в это время. Одно из них (коливо), не раз упоминаемое Шмелевым, тоже требует своего объяснения. Это отваренное зерно, которым было велено питаться верующим в субботу на первой неделе Великого Поста. Коливо готовится так же, как кутья, из риса, пшеницы или другой крупы с добавлением изюма и меда.

В тексте романа упоминается множество блюд или продуктов, названия которых непонятны современному читателю. Калья — борщ или похлебка на огуречном рассоле с мясом или рыбой и икрой. Вязига — сухожилия красной рыбы, которые отваривают и используют как начинку для пирога. Рязань — мелкие сладкие яблочки, которые привозили на Постный рынок мо-

рожеными. «Грешники» или гречневики — лакомство из гречневой муки, любимое простонародьем. На копейку продавали пару кусочков, политых постным маслом и посыпанных солью. Забыты или малоизвестны такие слова, как мурцовка, тюря, головизна, снеток, наметка, денник, подседа, ботвинья, ногавки, семитка, творила и многие другие из бытового обихода XIX века.

За годы, прошедшие после жизни писателя, изменились многие явления общественной жизни, что отразилось в изменении их названий: десятник, староста, полицмейстер, околоточный, пристав, благочинный. Без комментария они непонятны. К примеру, упоминаемый Шмелевым «квартальный с Пресни» это полицейская должность: так в 1845–1894 годах называли околоточных. Каждая городская часть делилась на кварталы, во главе которых стоял квартальный надзиратель, а во главе части — частный пристав. Непонятно современному читателю выражение «сажай его под шары», что значит посадить на пожарную каланчу вместе с нарушителями порядка. Имеются в виду черные кожаные шары с человеческую голову, вывешиваемые на пожарной каланче. По числу шаров и по особому знаку москвичи узнавали, какой силы и в какой части города бушует пламя. На каланчу сажали пьяных и буянов, а также более опасных преступников. Требует объяснения и расхожее выражение «слонов продавать», т. е. бездельничать, слоняться без дела.

Обстоятельного комментария требуют упоминания разных частей Москвы и Замоскворечья, монастырей, церквей, исторических памятников и особенно улиц, названия которых менялись не раз. Подобный комментарий сделан в книге для школьников старших классов «Лето Господне» (М., АСТ, Олимп, 1996, составление, предисловие и комментарий Е. А. Осьмининой). Однако для взрослого читателя тоже нужно объяснять многие реалии, остающиеся непонятными. Так, название картины, упоминаемой Шмелевым, «Красавица на пиру», это импровизированное название работы Якоба Йорданса «Пир Клеопатры» (1653), которую Шмелев мог видеть в санкт-петербургском Эрмитаже. А «печатная картинка, которую отец называет почему-то — “прянишниковская”» — копия с картины «Спасов день» художника-передвижника И. М. Прянишникова (1840–1894). Вероятно, сюжет упомянутого лубка, так же как и «Погребение кота мышами», сочинен старообрядцами. Нужно указать, что картинка была изготовлена в мастерской купца и коллекционера Г. М. Прянишникова, либо принадлежала ему.

Как мы видим, всего несколько страниц романа требуют огромного фактического комментария, без которого непонятен или недостаточно ясен смысл повествования. Исторические события, бытовая и религиозная жизнь народа, давно забытые названия блюд требуют объяснения. Иначе, как поймет молодой читатель, что квартальный — это не отчет, а должность полицейского, что частный — не определение личной жизни, рязань — не город, а маленькие яблочки, типа китайки, а грешники — лакомство, печенье из гречневой муки.

Для читателя, интересующегося не только текстами Шмелева, но и глубинным содержанием его творческого наследия, его философией и эстетикой, комментарий должен включать более серьезные сведения: историю создания произведений, прижизненные отклики критики, интерпретации главной идеи, в том числе, ее авторскую оценку, характеристику правки, которой подвергался текст, и др. Секрет популярности творчества Шмелева заключается в том, что он вернулся на родину в пору серьезных социальных перемен. Его мысли о «национальном, нашем» как никогда, рождают адекватный отклик в умах людей, а вера в созидательную роль православия воскрешает их души. «Да, Россия — вечна, и Она — будет!» — утверждал писатель[21].

В годы перестройки во многом была потеряна культура подготовки издания сочинений классиков. В одном и том же томе собрания сочинений Шмелева, изданного «Русским словом», печатаются художественные произведения и публицистика, не соблюдается целостность тематических циклов (к примеру, «Крымские рассказы» напечатаны в трех разных томах), тексты публикуются по неавторитетным источникам, изобилующим опечатками и механическими искажениями. Особенно это заметно в тех произведениях, которые издавались в эмиграции в 1930–40-е годы, когда грамотность наборщиков-эмигрантов стала резко снижаться. Задача текстологов — провести тщательную сверку текста каждого произведения, сопоставляя все сохранившиеся источники: автографы, машинописи, прижизненные печатные издания, чтобы дать читателям подлинные тексты Шмелева.

За последние двадцать лет сложился и вырос большой коллектив ученых, занимающихся научным изучением творчества Шмелева. Это отразилось в серийном издании семнадцати «Шмелевских чтений», издаваемых по итогам ежегодных международных конференций, посвященных творчеству писателя. Настала пора всерьез задуматься о *научном* собрании его сочи-

нений. Перед литературоведами стоит задача познакомить читателей не только со знакомым, но и с незнакомым Шмелевым. Для этого нужно выявить его неизданные произведения, в том числе стихи, подготовить к печати и тщательно проверить все тексты, прокомментировать их. Огромное значение при этом будут играть публикации воспоминаний и писем писателя, в которых он делится с адресатами своими творческими планами, раскрывая смысл наиболее дорогих ему произведений. Между тем, несмотря на очень ценные публикации последних лет, далеко не все эпистолярные и мемуарные документы собраны и изучены.

8 августа 1946 г. О. А. Бредиус-Субботина в письме Шмелеву уверяла его: «...совсем в недалеком будущем тебя целиком издадут *там*». Она писала: «Ты — в сущности своей благостен и ясен. Такое только и нужно миру, а нашей Родине в особенности»[22]. Этого страстно хотел Шмелев. После окончания Второй мировой войны, размышляя о том, «почему Россия нужна миру и как поступать с русским народом», он выразил уверенность, что его родина скажет миру новое слово[23]. Пророчески звучат сегодня его слова: «Знаю: Россия — придет срок! — меня оправит, Россия меня примет — память обо мне и мой труд во Имя Ея»[24].

[1] Переписка двух Иванов. Т. 2. С. 523–524.

[2] Лазарев В.А., Черников А.П. Письма И. С. Шмелева к А. С. Элиасбергу // В поисках истины. М., 1993. С. 146.

[3] Роман в письмах. Т. 1. С. 106.

[4] Там же. Т. 2. С. 361.

[5] Там же. С. 292.

[6] Там же. С. 478.

[7] Там же. С. 617.

[8] Роман в письмах. Т. 3 (доп.), кн. 1. С. 12.

[9] Роман в письмах. Т. 2. С. 607.

[10] Роман в письмах. Т. 3, кн. 1. С. 15.

[11] Там же. Т. 2. С. 539.

[12] Там же. С. 653.

[13] О работе Шмелева над романом «Лето Господне» см. монографию Сурововой Л. Живая старина Ивана Шмелева. Из истории создания «Лета Господня». М.: Совпадение, 2006.

[14] Роман в письмах. Т. 2. С. 307–308.

[15] Там же. С. 617.

[16] Там же. С. 346.

[17] Переписка двух Иванов. Т. 2. С. 524.

[18] Роман в письмах. Т. 2. С. 299.

[19] Там же. С. 306.

[20] Над двухтомником по гранту РГНФ работал авторский коллектив в составе: О. В. Быстрова, Ю. У. Каскина, Л. А. Спиридонова, Л. Ю. Суровова, Л. В. Суматохина.

[21] Роман в письмах. Т. 2. С. 484.

[22] Роман в письмах. Т. 3. Ч. 2. С. 268.

[23] Там же. Т. 2. С. 671.

[24] Литературная Россия. 2003. № 47, 21 ноября.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество И. С. Шмелева за последние годы все чаще привлекает внимание исследователей и широкого круга читателей. Горячая вера в возрождение России, мысль о том, что она вступает в фазу «прославления» — «и мученического, и историко-государственно-культурного»[1], обусловили востребованность произведений писателя сегодня. Шмелев мечтал вернуться на родину, когда там восторжествует «жизнь во свете», понимая под этим единение человека с природой, торжество любви, духовности и православной веры. Многие проблемы, затронутые в его произведениях, сохраняют свою актуальность в XXI веке. Среди них вопросы о судьбе талантливой творческой личности в жестоком мире денег, о роли любви в жизни человека, о соотношении светского и религиозного искусств, о свободе и насилии, о национальных свойствах русского народа, о судьбах России.

Для творчества Шмелева характерен синтез бытового и бытийного, земного и небесного, традиционного и новаторского. В его произведениях органически сочетаются элементы сказа, поэтики русского фольклора, древнерусской религиозной словесности с приемами классической литературы романтизма, реализма, модернизма. Именно этот сложный синтез создает новый тип поэтической эмоциональности, присущий только Шмелеву. Художественный мир Шмелева, искавшего новые средства выразительности, соответствующие трагическому XX веку, сложен и неповторим. Оригинальная трактовка сюжета, психологизм в раскрытии характеров, использование славянской мифологии и христианской символики сочетаются в них с трепетным чувством «живой жизни», чувством одновременно идеальным и плотским, благоговейно-мистическим и человеческим. Исповедуя «идеал прекрасного и чистого в человеке», Шмелев развивал лучшие традиции русской классической литературы. Епископ Чикагский и Детройский Серафим писал: «Дал Господь Шмелеву продолжить дело заветное Пушкина, Гоголя, Достоевского: показать смиренно православную Русь, душу русскую, Божьим перстом запечатленную»[2].

Будучи писателем национально ориентированным, Шмелев определял «русскость» как высокую и одухотворенную человечность. Во всех своих произведениях он напоминал о необходимости помнить, что без добра людям трудно, что без Господа не проживешь, а его заповеди помогают победить зло в человеческой душе. И. Д. Сургучев признался, что «всей душой любил Шмелева за его глубокую человечность», заметив, что «была это большая, богатая, многогранная натура»[3]. А. М. Ремизов назвал его «по всей форме русским писателем», заметив, что он готов был бы повторить за Гоголем: слова писателя — «это огни, взлетающие из сердца народа, вестники его сил». Таким он себя чувствовал»[4].

Шмелев был государственником, он ратовал за возрождение России как страны, сильной своими многовековыми устоями и семейными традициями. Православие, без которого писатель не мыслил возрождение родины, всегда было для него духовным ориентиром и нетленным идеалом. Не это ли определяет феномен Шмелева, творчество которого обрело новую жизнь в XXI веке, когда наша страна вернулась к традициям православия. В статье «Певец Святой Руси» А. В. Карташёв писал: «Шмелев, и сам того не подозревая, попал в некую, не литературно-формальную, а духовно-биологическую точку. Он спустился в недра русского простонародного церковного благочестия и там попал во власть суда, ни от каких академий не зависящего, суда собора церкви народной. Суд этот не боится переоценки ценностей. Критерий его устойчив, тысячелетен, неизменен. Там Шмелева признали своим и почти уже канонизировали»[5]. Называя путь писателя прообразом духовного выздоровления России и всего русского народа, А. В. Карташёв пророчески предсказал его судьбу.

Пытаясь понять, чем жив русский человек, размышляя о «нашей национальной трагедии» и Господнем промысле, писатель неизменно верил в грядущее воскресение и обновление родины. В центре его внимания всегда был человек со всеми его радостями и бедами. В своих этапных произведениях, особенно в романах, он воспел чудо возрождения народа и страны. «Господь готовит *сосуд* — Россию-мученицу — для своих ЧУДЕС! Она должна быть достойна. Но она должна выжить... И ей подается укрепление», — писал Шмелев[6].

Все творчество писателя — гимн Жизни, всему прекрасному, звучащему, цветущему и красочному, отражающему в земном

красоту небесную. Жизнь, по его определению, это Тайна и Святое, и разгадать эту Тайну может только истинное Искусство. Книги Шмелева, созданные по законам такого Искусства, сохраняют свою актуальность в сегодняшней России.

[1] Роман в письмах. Т. 2. С. 140.
[2] Русское Воскресение. 1960. № 233, 25 июня.
[3] Возрождение. 1957. № 72. С. 140.
[4] И. Шмелев. Лето Господне. Критика и комментарии. С. 524.
[5] Духовный путь Ивана Шмелева. С. 472–473.
[6] Роман в письмах. Т. 2. С. 618.

Список сокращений

1. Шмелев Ив. Собр. соч. том и страница — Ив. Шмелев. Собрание сочинений в 5 тт. Тт. 6–8 — дополнительные. Составление и вступительные статьи Е. А. Осьмининой. М.: «Русская книга», 1998–2000.
2. Ильин. — И. А. Ильин. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6, книга 1. М.: «Русская книга», 1996.
3. Переписка двух Иванов — Иван Ильин. Ив. Шмелев. Переписка двух Иванов в 3 томах: т. 1 (1927–1930), т. 2 (1935–1946), т. 3 (1947–1950) (М.: «Русская книга», 2000).
4. Роман в письмах — И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах. Т. 1. 1939–1942. Т. 2. 1942–1950. М.: РОССПЭН, 2003, 2005; И. С. Шмелев. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Неизвестные редакции произведений. Т. 3. Ч. 1 и 2. М.: РОССПЭН, 2005 и 2006.
5. Московиана — Ольга Сорокина. Московиана. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: «Московский рабочий», 2000.

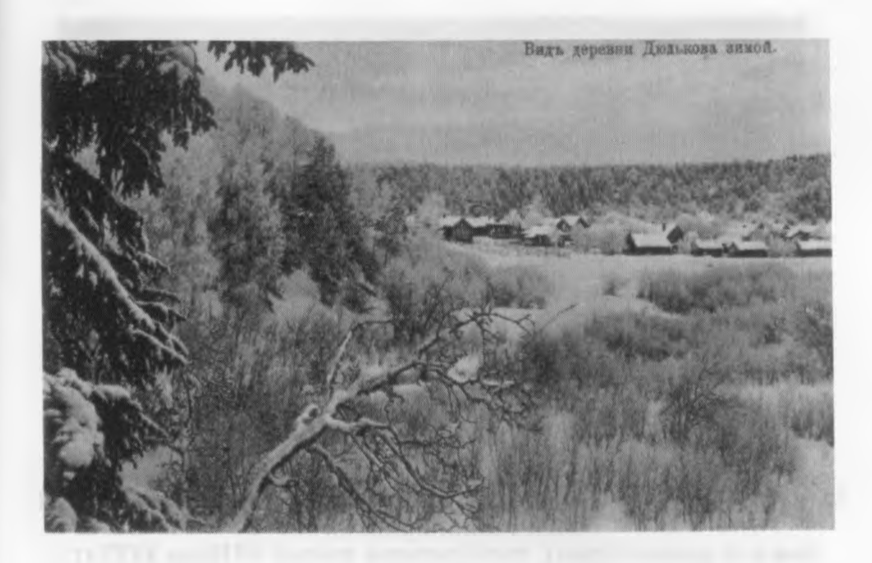
ФОТОМАТЕРИАЛЫ

Вид на Кремль и Каменный мост из Замоскворечья.
XVII век

И. С. Шмелев с женой Ольгой Александровной (урожд. Охтерлони)
и сыном Сергеем



И. С. Шмелев около родного дома. Москва. 1910-е гг.



Деревня Дюдьково — прототип Ключевой из повести «Росстани»



Офицер С. И. Шмелев на фронте в Первую мировую войну



Дом в Алуште (Крым), где Шмелевы жили с 1918 по 1922 гг.



И. С. Шмелев, Ю. А. Кутырина и ее сын Ивушка (стоят),
О. А. Шмелева (сидит). Париж, 1923



И. С. Шмелев, О. А. Шмелева, Ивушка и К. Д. Бальмонт с семьей в Капбретоне, 1928



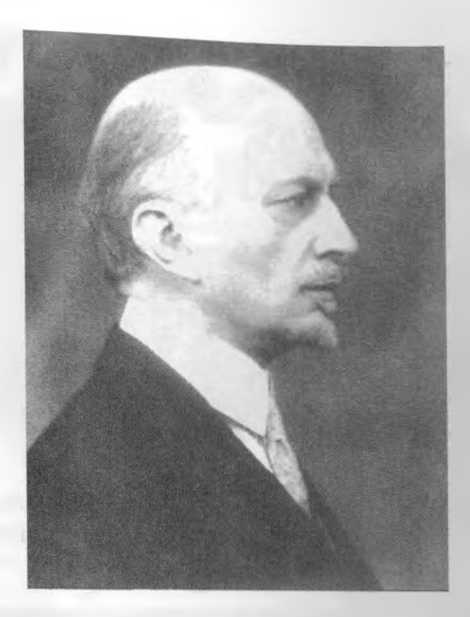
Генерал А. И. Деникин, доктор С. М. Серов, Ивушка (стоят), И. С. Шмелев и О. А. Шмелева (сидят). Капбретон, 1928



Портрет И. С. Шмелева работы Л. А.Гефтера



Дом в Севре, где жили Шмелевы в 1928–1933 гг.



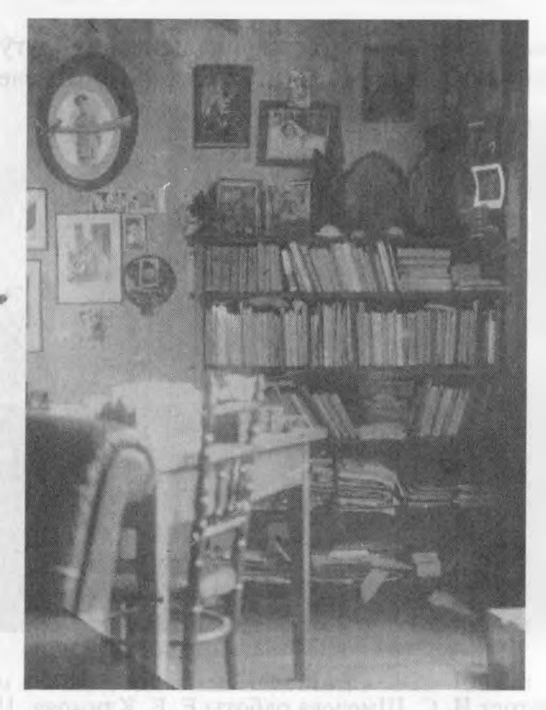
И. А. Ильин. Фото с дарственной надписью: «Другу мудрому, зоркому, светлому Ивану Сергеевичу Шмелеву. 1931. Апр. 25. Севр»



Портрет И. С. Шмелева работы Е. Е. Климова. 1936 г.



И.С. Шмелев на могиле О. А. Шмелевой.
Кладбище Сан-Женевьев де Буа. Франция



Кабинет И. С. Шмелева в Париже. 1950



Перезахоронение И. С. Шмелева в некрополе Донского монастыря.
Москва, 29 мая 2000 г.

Список иллюстраций

На обложке: портрет И. С. Шмелева работы В. Завалишина. Берлин. 1923 г. и Москва. Страстная площадь в XIX в.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОГЛАВЛЕНИЕ

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

Художественный мир И.С. Шмелева

Корректор
Сченснович Е.Н.

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 29.10.2014
Формат 60x90 $^{1}/_{16}$ Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 15 п.л. Тираж 300 экз.

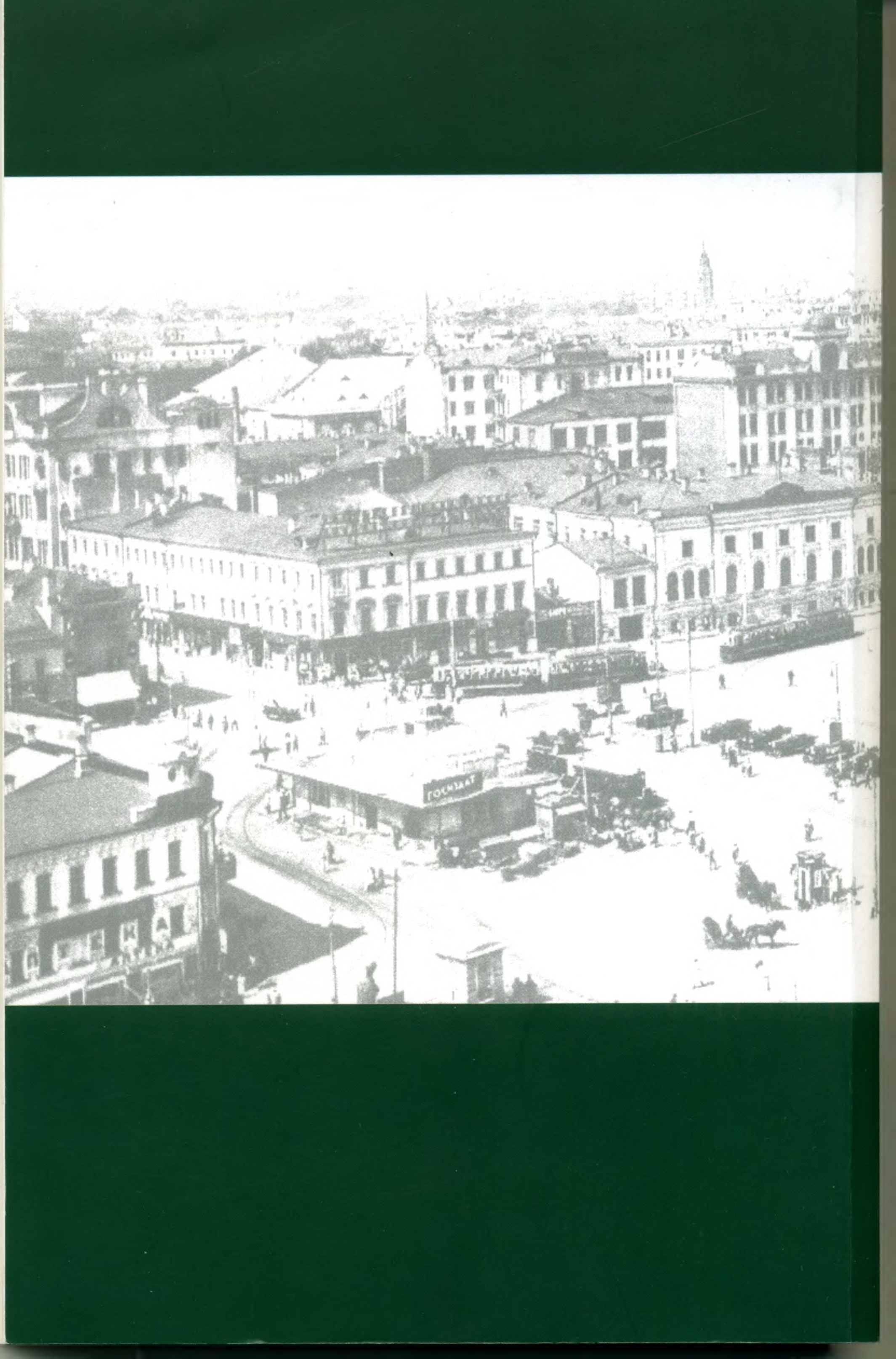
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.
Тел.: (495) 690-05-61

Заказ № 2225
Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



ДЛЯ ЗАМЕТОК


ГОСИЗДАТ